الأدب الشعبي

أحمد رشدي صالح



ملتزمة الطبع والنشر
مكتبة النهضة المصرية
لأصحابها حسن محمد وأولاده
٩ شارع عدلي باشا بالقاهرة

احمد رشدي صالح

الأدب الشعبي

الطبعة الثالثة



ملتزم النشر والطبع
مكتبة النهضة المصرية
لأصحابها حسن محمد وأولاده
٩ شارع عدلي باشا بالقاهرة

١٩٧١

القاهرة
مطبعة السنة المحمدية
١٧ شارع شريف باشا الكبير عابدين
ت ٩٠٦٠١٧

الإهداء

هذه الصفحات كتبت فى ظل صداقة كبيرة . . .

هى صـــداقة عمرى . . .

فإلى زوجتى أهدى هذا الـكتاب .

المؤلف

هذه الطبعة

عند ما يكتب تاريخ السنوات الأخيرة من حياتنا الثقافية ستشغل الآداب والفنون الشعبية حيزاً ـ أرجو ألا يكون ضيقاً ـ من فصول هذه الكتابة ، ففى فترة قصيرة من تاريخنا قوى هذا الاتجاه إلى الكشف عن مأثوراتنا الشعبية ووضعها فى متناول البحث ، والجدل حولها . وأصبح الطلاب فى بعض المعاهد العلمية العالية ، يتلقون محاضرات فيها ، بعد ما ظلت منسية تماماً ، طوال قرون وتوفر على دراسة جوانب منها ، نفر من الباحثين ـ من جيلنا ومن جيل الشباب ـ أتيح لبعضهم أن يتلقى مناهج البحث العلمية الجارية فى جامعات أوربية وأمريكية ، وأتيح لآخرين منهم أن يباشروا جمع النماذج من مواطن استعمالها ، وأن يتعرفوا على أنحاء من الحياة الشعبية فى بيئاتها .

وأنشئت فى بعض البلاد العربية ، مراكز للفنون الشعبية ، من أغراضها أن تسجل المأثورات الدارجة ، وتدرسها ، كما صدرت مؤلفات ومجموعات نصوص من الآداب الشعبية فى شبه الجزيرة العربية والعراق وسوريا ، والجمهورية العربية المتحدة ، وشمال أفريقيا .

ومع أن العاملين فى هذا الميدان ، يعقدون عليها آمالا أكبر بكثير مما تحقق لها حتى الآن ، إلا أن عطاء هذه السنوات ، يكفى للقول بأن الآداب والفنون الشعبية العربية قد بدأت تأخذ مكانها ، فى مجال النشاط العلمى والفنى المؤثر ، وأننا نكاد نلاحق الزمن فى الكشف عنها ، ذلك أن علم المأثورات الشعبية الذى ولد فى أوربا منذ أوائل القرن التاسع عشر ، والذى تأثر عند ميلاده بنهضة القوميات وبالفلسفات الداعية إلى أن يكتشف الرجل المثقف نفسية رجل الشارع وملكاته ـ هذا العلم ، قد شرع يلقى بتأثيره فيما تصدره المطابع العربية من

مؤلفات ورسائل جامعية عن الميراث الشعبي بل أن عدد الأعمال العلمية العربية المتأثرة بمناهج البحث الحديثة فى هذا المجال ، ليزيد باضطراد .

وما كان يخطر لى وأنا أعد هذا الكتاب للصدور عام ١٩٥٥ ، أن يجد التشجيع الممتاز ، الذى أحاط به منذ أن ظهر .

ولم يدر فى خلدى ، أن النقاد والقراء ، سيستقبلونه ، ذلك الاستقبال الطيب، الذى فاق ما كنت أتوقعه له من أثر .

وكذلك فلم يخطر لى ، أن السنوات التالية لظهوره ، ستسفر عما يشبه ميلاداً لحركة الفولكور العربية .. ففى السنة التالية ، أنشئت لجنة اللهجات الدارجة بالمجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون ، وضمت مجموعة من أساتذة الجامعات والباحثين فى هذا الميدان ، ووقع على الاختيار لأكون سكرتيراً لها عند إنشائها ، ولم أزل أشرف بعضويتها . وقد سميت بعد ذلك بلجنة الفنون الشعبية .

وعلى غرار هذه اللجنة أقيمت لجنة مشابهة فى دمشق .

وبعد شهور أنشىء مركز الفنون الشعبية فى وزارة الثقافة بالقاهرة ،فكان ثانى إدارة حكومية تقام لهذا الغرض فى البلاد العربية ، وأتيح لى أن أتولى إدارة المركز وأشارك زملائى فى إنشائه ، وفى جمع ما يكاد يكون أول مجموعة كبيرة من النماذج المسجلة اثناء الرحلات الميدانية ، فقد بلغ عدد فقراتها ، نيفاً وخمسة آلاف نموذج ، سجلت من مناطق الصعيد والواحات وسينا ، والدلتا ، والصحراء .

وبعد ما كان عدد المراجع التى تملكها المكتبات العامة ، لايزيد على ثلاثة بالتحديد ، حتى سنة ١٩٥٥ ، أنشئت مكتبة متخصصة فى مركز الفنون الشعبية ضمت بضع مئات من المراجع ووضعت بين أيدى القراء بعضاً من أهم

مجموعات مجلات الفلكلور العالمية ، ومن مصادره الأساسية .

وأتيح للمركز أن يوفد مبعوثين يدرسون علم المأثورات الشعبية ،فى معاهد وجامعات ألمانيا ، ويوغوسلافيا وبولنده ، وجامعة أنديانا الأمريكية ، كما كان المجلس الأعلى للآداب قد أوفد مبعوثين للغرض ذاته ، إلى إيرلنده .

وبعد ما كان الباحثون يسمعون عن معاهد الفكلور العالمية ومتاحفه فى السويد ورومانيا وألمانيا وغيرها ، أتيح لبعضهم أن يزوروها ،ويعرفوا على طرائق عملها . .

وفى السنوات الأخيرة القليلة ، صدرت مجلات الفنون الشعبية ، لأول مرة فى تاريخ الصحافة العربية العلمية ، وكانت دورية مركز الفنون الشعبية بالقاهرة ، هى الأسبق إلى الظهور ـ ثم صدرت مجلات للميراث الشعبى فى العراق، وانتظم صدور مجلة الفنون الشعبية فى القاهرة ـ وكانت المكتبة العربية ، تخلو من هذا النوع من الدوريات ، منذ أن استخدمنا المطابع حتى السنوات الأخيرة من حياتنا ..

وبعد ما كان المكان المخصص للميراث الشعبى العربى ، شاغراً فى الهيئة الدولية المتخصصة والتابعة لليونسكو انضم إليها عدد من العاملين فى هذا الميدان ، سواء فى مصر أو فى الكويت أو غيرهما .

ولقد أعطت الظروف العامة هذه الأداب والفنون،أ كثر مما كنت أتوقع حين كنت أراجع أصول هذا الكتاب وقبل أن أدفع به إلى المطبعة .

ومؤلف هذا الكتاب ، مدين كغيره من الباحثين المعاصرين فى الآداب والفنون الشعبية ، للاهتمام المثمر ، الذى أبداه القراء ، ومن يؤمن بأصالة ميراثنا

الوطنى ، ومدينون كذلك - فى أنحاء الوطن العربى - للاهتمام الرسمى بالمأثورات الشعبية العربية .

وإذا كان اتساع الاهتمام ، قد ولد نوعاً من المبالغات أو الخلط ، عند بعض الناس ، فإن السبيل إلى تصويب هذه الاتجاهات جميعاً ، هو أن يضاعف الباحثون جهدهم العلمى ، ويزيدوا من بذلهم وعطائهم ، فيبادروا إلى جمع أكبر قدر مستطاع من المأثورات ، ويسجلوها بأقصى قدر مستطاع كذلك من وسائل التسجيل العلمية ، ويحفظوها ، ويسرعوا فى دراستها والكتابة عنها ، وإتاحتها لغيرهم من الأدباء والفنانين والمثقفين .

إن استمرار الجهد العلمى الجاد هو الكفيل بأن يصوب ما يشوب دراسة واستخدام الآداب والفنون الشعبية الآن ، وما قد يطرأ عليها فى المستقبل ، من اتجاهات غير صحيحة ، أو مبالغات وحماسة مختلطة ، غير قائمة على أساس علمى وغير رامية إلى أن تجلو وجه الحقيقة .

وإنى لآمل أن يكون صدور هذه الطبعة الجديدة ، عاملا مساعداً فى الاتجاه المرجو الصحيح .

وإذا كنت أجريت بعض التعديلات فى فصول الكتاب ، أو ألحقت به إضافات فى النصوص ، فقد حرصت على أن يصل الكتاب إلى القارىء ، بجوهره ، وأكثر تفاصيله . . ولعل ما نشر بعد هذا الكتاب ، أن يكمله ، فقد صدر لى جزءان آخران فى فنون الأدب الشعبى (نثره وشعره) تعمدت فيهما أن أتناول الأنواع الرئيسية فى هذا الأدب ، وصدر لى مدخل مبسط فى « الفنون الشعبية » ورسالة مختصرة باللغة الانجليزية عنها ، وترجمة لكتاب علم الفلكلور لالكزاندر كراب — وهو فى ظنى مرجع على جانب كبير من

الأهمية ـ ونشرت أكثر من عشرين دراسة فى مجلة المجلة و « الفنون الشعبية » وغيرها .

وقد يلاحظ القارىء ، إنى اتبعت منهجاً ، يعتمد النص الشفاهى،قبل النص التاريخى أو المدون ، وأنى مزجت مناهج البحث الأدبية والتاريخية والإجتماعية .

وأحسب أن عملى لايزيد عن كونه مشاركة رجل ، ينقاد لحب حياتنا وتاريخنا ، ومأثوراتنا ، يريد أن يعرف هو وقراؤه ـ أن لهذه الحياة أبداعها الأدبى الجدير بالدراسة والبحث .. ولا يزعم لنفسه ، مكانة خاصة فى هذا الميدان ، فهناك باحثون أجلاء سبقونى ، إلى ارتياد مجاله ، وهناك باحثون أجلاء بدءوا بعدى ، وكلهم ، أعطى جهده وأضاف رأيه وعلمه ، ومن جهودهم جميعاً يضطرد تيار البحث العلمى فى المأثورات الشعبية ، ومن حقهم جميعاً،أن يشعروا بالرضا كلما استقبلت المطابع دراسة جديدة ، فى هذا الميدان ، وكلما نجح كتاب أو دراسة ، فى أن يحفز القراء على أن يثقوا بإصالة حياتهم ، وثراء ميراثهم ، وأن يجدوا فيه ، ما يصلح ،لأن يواكب الحاضر ، ويمتد إلى المستقبل .

والله المستعان

أحمد رشدى صالح

القاهرة ـــ ١٩٧١

مقدمة

شرعت أجمع مادة هذا الكتاب، منذ أحد عشر عاماً تقريباً، فكنت أدون ما أسمع من أدب يلفيه فلاحو قريتى أثناء عملهم وسمرهم، وكنت أنقل عن أمى وقريباتى وآخذ من أفواه الأطفال وربما جمعتنى الظروف بسودانيين أو أعراب متنقلين فأستدرجهم حتى يملوا على ما أريد تحقيقه، وحين شغلتنى مسألة ارتحال النص الأدبى من موطن إلى آخر، اخترت مائة مثل تقليدى، واختبرتها فقابلتها على أمثال الشاميين والسودانيين والمالطيين وقارنتها بالأقوال السائدة لدى الإيطاليين والفرنسيين وأهل المغرب وجمعت أغانى عمل كثيرة بعضها من قريتى والقرى المجاورة وبعضها الآخر من مدن المنيا والجيزة والقاهرة.

واستعنت بتربيب لى يعيش من إنشاد القصائد فى الأسواق ويذرع الصعيد الأوسط والأعلى طوال العام، يكسب لقمة عيشه بمهارته ورشاقة ذكائه واستخرجت من محفوظه عدداً من الموال الصعيدى.

لكن الذى همنى فى كل ما جمعت، تلك الفنون التى تؤدى شفاهياً فى مناسباتها العادية، فأنا أعرف أن الرواة آفة جد خطيرة، يقحمون مزاجهم على النص الأصلى، ومن ثم عولت على أن أعتمد الأغنية أو البكائية، الأحدوثة أو المثل، وقد ألقى عفو الخاطر، بغير تعتمد.

* * *

وكنت خالطت سمار القرية، وجمهور المداحين، وعاشقى « التخمير، » وجلست إلى فتيان يتعاطون الكيوف، وإلى شعراء محترفين ومبدعى الفن الشعبى المغمورين، وكنت أنتبه إلى أساليب بلاغتهم، ومصطلح ذوقهم، وعنيت، بتسجيل الشتائم والسخريات ونداءات الباعة.

ولقيت أثناء جمعي مادة البحث متاعب جمة، لعل أشدها على نفسي، أن جمهور الأدب الشعبي ورواته ـ من غير محترفي الإنشاد ـ كانوا ينكرون على درسي له، ولاحظت أن منهم من يسقط الألفاظ الخارجة وآخرين كانوا يقحمون إنتاجهم الشخصي على النص التقليدي، ولكنهم جميعاً أرادوا ألا أضيع وقتي في الكتابة عن أدبهم، وتلك حال أمضتني حقاً، فكيف لمبدعي هذا التراث الغني العظيم أن يتنكروا له أو يحتقروه؟ وكيف للذين يطربون للموال والحكاية والمثل والقول السائر أن يستصغروا شأنها، ويعتبروها غير جديدة بأن توضع حبرا على ورق؟ كأنما الكتابة هي قدس الأقداس التي ينبغي ألا نستبيحها لدراسة العامية وأدبها.

وعندما انتقلت إلى جمع النصوص المطبوعة، آثرت أن التقط كتيباتها من حيث يشتريها جمهورها وحملت ما أقتنيته منها إلى دار الكتب أو مكتبة الإسكندرية وحاولت جهدي أن أجري مقارنة بين ما أذاعته المطابع؛ منذ أوائل هذا القرن بخاصة ـ وقد يرى القارىء خلال البحث كيف كانت المطبعة ذات أثر سيىء على النصوص التي أذاعتها، فغير قليل من الناشرين، عمدوا إلى تجميع نصوص مختلطة لا رابط بينها، أو حذفوا أو أضافوا ما شاءوا، أو قل ما شاءت لهم سوق النشر، وظروفها.

ونظرت في الكتابات الفرنجية والعربية المتعلقة بالعامية وأدبها، وسعيت إليها قدر استطاعتي، وتوفرت على قراءتها ما وسعني الجهد ثم بحثت عن مراجع في علم الفلكلور وظفرت ببعضها، وكذلك راجعت مؤلفات شتى في تاريخ مصر، ووصف عادات أهلها، ومصادر في اللغة والأدب، وعلم الثقافات وغيره.

لكن ذلك جميعاً ما كان لينتهي بي إلى أن أكتب هذه الدراسة،

فاعظم مايلزم دارس الأدب الشعبي ، سليقه تربت فى محيط شعبى ، ونما ذوقها على مألوف عادات الناس فى حياتهم الجارية ، وتدرب على استيعاب مصطلح فنهم وطرائقهم البارعة فى التعبير عن أنفسهم وتلك حالى فأنا ابن عائلة ريفية متوسطة درجت طفلا وصبيا ، آخذ الحياة بعين أبى وأمى وأخوتى ، وأتذوق جمالها بموازين أهلى ، ويستهوينى ما كنت أسمع من حكايات ونوادر وأمثال وأشعار .

وينشأ إدراكى أول ما ينشأ ومجلس الشاعر الجوال ينعقد فى قريتنا ، والمداحون يقدمون قصص البطولات والخوارق لأهلى ، وأصوات المنشدين فى الأذكار تجذبنى وتنادينى إلى مجالس الذكر ، فنجلس فيها ذاهبين بخيالنا إلى حيث يشاء منشد المدائح والقصص .

وعندما انتظمت فى صفوف المدرسة بالمدينة كانت أرق أوقاتى ، تلك التى أقضيها فى قريتى ، اخترع وأصدقائى الصغار مختلف اللعب والحكايات ، ونهرع إلى ساحات الموالد ، ونتسقط أغانى الرعاة والعمال فى الحقول ، والفتيات الصغيرات ، ونسهم فى إذاعة الشائعات والأخبار ونملأ « جيوبنا » قمحا ندفعه إلى الشاعر الجوال ليحكي لنا على ربابه المتهدم ، حكايات اللصوص والفرسان وقصة خضرة الشريفة ويعلمنا الألغاز ، ويوم أن تخرجت فى كلية آداب القاهرة ، كان بى شوق أن أنشر على الناس آرائى ، فكتبت فى التاريخ والسياسة والأدب والإقتصاد ، وتداول الناس سبعة كتب وضعتها وترجمتها ولكن واحداً منها لم يكف رغبتى فى أن أصنع شيئاً يليق بأهلى .

وكنت خلال ذلك كله أعيش حياتى العاطفية موزعا بين المدينة الباهرة والقرية البائسة ، أقرأ لنفسى مقطوعات الشعر والمواليا ، وأغنى بصوتى الخشن

أغانى الفلاحين الطيبين . وولدت لى إبنة ، فما استطعت أن ألاعبها أو أسرى عنها بخير من أغانى اللعب والأسمار الشعبية ..

وها أنذا أقدم لأهلى ومواطنى ، هذه الدراسة وأنا أشعر بالاعتزاز لأنى أكتب عن أدب الفلاحين ، وإنى لأرجو أن أعين بها على درس الأدب بعامة ، والتراث الشعبى خاصة وإشاعة الثقة فى هذه الملايين الجبارة ، التى أبدعت فنا خالداً ، يستحق منا — نحن الكتاب — أن نتعمقه ونتدبره ونكتب عنه ، ويستوجب التقدير والتكريم — فذلك أدب المصريين ، وتاريخ حياتهم ، وخلاصة تجاربهم الفنية ، وذوب أقوى العناصر فى كيانهم الفكرى .

أحمد رشدى صالح

القاهرة . أغسطس ١٩٥٤

الفصل الأول

ما هو الأدب الشعبي ؟ أدب الفلاحين وأدب المدينة

« الأدب الشعبي ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية ، »
« من ضرورات حياتها وعلاقاتها من أفراحها وأحزانها »
« وأما أساسه العريض فقريب من الأرض التي تشقها الفئوس وأماشكله »
« النهائي فن صنع الجماهير المغمورة المجهولة أولئك الذين يعيشون لصق الواقع »
هويتمان

مايزال تحديد الأدب الشعبي أمراً يختلف عليه النقاد ودارسو الأدب ، بيد أننا نجد تحديدات ثلاثة تهمنا : فنقاد الأدب المتأثرون بآراء الفولكلوريين من أمثال بول سبيو يرون أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي ، الشفاهي ، مجهول المؤلف ، المتوارث جيلا عن جيل ومؤدى هذا الرأى إسقاط أدب العامية الحديث الذى أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة الأخرى من مسرح وإذاعة وسينما ، لأنه لايتوافر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدى .

وأما أصحاب النظرة الثانية ، فيعتمدون وسيلة أداء التجربة الفنية (اللغة) ميزانياً للحد ، وهم فى ذلك مثل أصحاب النظرة السابقة ، ولـكنهم يذهبون إلى أوسع مما يذهب إليه السابقون ، فيرون أن الأدب الشعبي هو أدب العامية ، سواء كان شفاهياً أو مكتوباً أو مطبوعاً . وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه ، متوارثاً عن السلف السابق أو أنشاه معاصرون معلومون لنا .

والرأى الثالث يعتمد محتوى الأدب لاشكله أى موضوع التجربة الفنية فيه لااللغة التى يستخدمها أصحابه ، فهو عند أصحاب هذا الرأى ذلك الأدب المعبر

عن ذاتية الشعب ، المستهدف تقدمه الحضارى ، الراسم لمصالحه يستوى فيه أدب الفصحى وأدب العامية ، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة ، والأثر المجهول المؤلف ، والأثر المعروف المؤلف .

وربما كان سبب الخلط هو فيما تعنيه كلمة شعبى Popular من معان . خاصة وأن إستعمال هذه الكلمة فى اللغة العربية ، للدلالة على المأثورات الفولكلورية ، حديث العمر ، لم يواكبه بعد مايكفى من الدراسات ، التى قد تحدد المعنى المقصود بهذه الكلمة .

وليست هذه الكلمة ، مثار خلط فى العربية وحدها ، بل هى مثار خلط مماثل ، فى اللغات العالمية كذلك ، وقد عمد بعض علماء الفكلور ومنهم الكزاندر كراب صاحب علم الفلكلور إلى أن يحـــاول التمييز بين كلمة شعبى وكلمة فلكلورى عنـد حديثه عن الأغانى الشعبية والفلكلورية ، وخلاصة رأيه إن الأغنية الفلكلورية تتصف بالعراقة والتوارث شفاها وبأنها كثيراً ما تكون مجهولة المؤلف إلى غير ذلك من شرائط . فى حين أن الأغنية الشعبية هي تلك التى تجرى فى الاستعمال العام وقد تكون صادرة عن أصل أدبى مثقف نعرفه وقد تكون مذاعة بواسطة وسيلة نشر حديثه .

وإذا قدر للأغنية الشعبية أن تستقر ويضطرد استعمالها لفترة كافية من الزمن ، فقد تصبح جزءاً من المأثور الفلكلورى للجماعة البشرية التى تستعملها .

وبنفس القياس يذهب بوجز Boggs[١] إلى تأكيد الأركان التى ألحنا إليها فى المأثورات الفلكلورية فيرى أنه لا بد من « أن يكون استعمالها ماثلا فى

---

(١) Folklore Americas III N. I June 1943.

ذاكرة الإنسان أو أنه كان ماثلا فيها » فالشرط الأول عنده أن يكون المأثور حياً وليس دارساً ميتا .

والشرط الثانى أن يكون « إرثا يتلقاه جيلا عن جيل ، بواسطة الكلمة الشفاهية ، أو المحاكاة » وأما أنواع المادة الفلكلورية فهى الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر ، والأقوال السائرة والأمثال والألغاز والأقوال السحرية ، والموسيقى والرقص ، والعادات والممارسات والمعتقدات والمهارات الفنية

وعلى هذا ، يكون الأدب الفلكلورى ، هو فن القول التلقائى العريق المتداول بالفعل ، المتوارث جيلا بعد جيل ، المرتبط بالعادات والتقاليد .

وقد أخذت بهذا الرأى ، فيما درست من نماذج فى هذا الكتاب ، وصرفت همى إلى استقصاء النماذج الشفاهية الحية غير أنى أعتبر وظيفة المأثور النفسية والاجتماعية ، لا تقل أهمية عن قيمته الأدبية . بل لعلى أرى أن من خصائص المأثورات الفلكلورية ، أن لها وظيفة ، تؤديها سواء وهى تصاحب العمل ، وتدور فى مداره ، أو حين تستخدم فى أوقات الفراغ ، وتدور فى مدارها . ذلك أن شكل الأدب ومحتواه كل لا يتجزأ ، وسوف نعرض لهذا الرأى عند الحديث عن الأسلوب الفنى .

وما نسميه فى هذه الدراسة بالأدب الشعبى ، ينصرف إلى أدب العامة التقليدى ، أو قل هو ما نسميه بالأدب الفلكلورى . فكلمة « شعبى » فى بحثنا ترادف كلمة فولكلورى .

وقد حاولنا ترجمة المصطلح الإنجليزى الأصلى ، وهو فلكلورى إلى شعبى ، ولم نبتدع هذه المحاولة ، فالذين درسوا المأثورات التقليدية وسبقونا فى مضمارها ، حاولوا كذلك أن يترجموا كلمة فلكلور إلى كلمة من لغاتهم القومية ـ

أو حاولوا أن يستخدموا فى مقابلها مصطلحاً جديداً مؤلفاً من كلمات من لغاتهم القومية كذلك كان حال الذين صاغوا مصطلح « الفنون والمأثورات الشعبية » فى اللغات الفرنسية والإيطالية والألمانية والأسبانية وغيرها .

وهكذا عند ما ننظر فى الآداب الشعبية التقليدية نجد أنها تتلاقى فى قسمات رئيسية وتمتاز بها على آداب الفصحيات وتلك هى : العراقة والواقعية والجماعية والتداخل أو التوظيف مع فروع المعارف والمعتقدات والممارسات الجارية فى حياة كل يوم ..

وأما العراقة فنستطيع أن نقول عنها وبناء على دراسة تطور المجتمع البشرى والحضارة الإنسانية أنه قبلما يستطاع أن يتفرغ البعض من ضرورات العمل والحياة ، فينشئوا أدباً يخدم أغراض الخاصة ويشبع حاجاتهم الفنية باعتبارهم متميزين على الكافة وقبلما يأخذ ذلك الأدب الخاص فى التميز على أدب الكافة كانت ثمة آداب عامة للجماعات البشرية المتساوية على الفطرة أو تلك التى لم يكن قد تأكد جانب الفراغ فيها ، وكان ذلك الأدب يكفى حاجاتها الفنية والروحية وكان شعبياً دارجاً فى محتواه ولغته وطرائق تداوله وكان يتداخل مع السحر والدين والأخلاق والتشريع ـ ولنا ـ دون حرج أن نؤرخ لهذا الأدب الشعبى العام باستخدام الإنسان اللغة كوسيلة للتعبير عن خلجات النفس ، وإيصال انفعالات الإنسان وخواطره وأفكاره إلى الآخرين فى شكل أصوات ترمز لها .. وتلك فترة أقدم بكثير من اختراع الكتابة وإذا كانت اللغة نتاجاً اجتماعياً ، فمؤدى هذا عندنا أوسع بكثير من مجرد تقرير تلك النتيجة .

مؤداه أن الأدب الشعبى نتاج إجتماعى كذلك ، وأن تاريخهما واحد .

يقول الأستاذ جوردن تشايلد فى كتابه « الإنسان يصنع نفسه » [(١)] .

« أدت حياة الإنسان الاجتماعية ، ومقدرته العضوية من حيث وجود جهاز صوتى رَاقٍ لديه إلى أن يعبر عن الحوادث والأشياء بأصوات مختلفة وارتبطت أصوات معينة بحوادث وأشياء معينة وكانت تلك الأصوات المرتبطة هى الكلمات غير أن هذه الأصوات (أى الكلمات) التى ترمز إلى الأشياء والحوادث يحكمها الاتفاق بين أفراد الجماعة البشرية فقد كان أمراً مستحيلا أن يكون للكلمات أى معنى أو أن تدل على أشياء أو حوادث إلا فى مجتمع بشرى وبالاتفاق الضمنى بين أعضائه وهكذا تكون اللغات قد نشأت نتاجاً إجتماعياً » .

وهذا عالم ثان هو إدوارد سابير يخالف تشايلد فى نظرته الفلسفية لكنه يتفق معه فى رأيه السابق فيقول :

« لم توجد أى جماعة بشرية بغير لغة ونستطيع أن نغض الطرف عن كل ما يقال عكس هذه الحقيقة وغاية الأمر أن اللغة وسيلة تعبير وتفاهم ضرورية وحتمية عند كل مجتمع بشرى معروفة لنا [(٢)] » .

ولكن ما هى الصلة بين اللغة وسيلة التخاطب والاتصال بين أعضاء المجتمع الأول ، وبين الأدب الدارج المعبر عن حياتهم ؟

يرى بوسلايف أحد أساتذة الفلكور المحدثين أن ابتداع اللغة كان مظهراً من مظاهر حيوية خالقيها الفنية والروحية على السواء ، بل إن الرمز عن الشىء أو الحادثة أو الخاطرة كان فى نفس الوقت ـ بداءة الأدب .

---

(١) Man Makes Himself

(٢) راجع مقال « اللغة : طبيعتها وتطورها وأصولها » صفحة ٤١٣ من موسوعة العلوم الاجتماعية طبعة لندن ١٩٢٢ .

يقول بوسلايف :

« إن مجال الفكر عند أسلافنا الأقدمين لم يقتصر على إيجاد اللغة كوسيلة للتمييز والتفاهم فحسب ، بل كان ذلك جزءاً لايتجزأ من هذه الحيوية غير القابلة للتجزئة ونعنى بها حيوية الجماعة البشرية الروحية والفنية والأدبية سواء بسواء » ...

ويذهب العالم سير جيمس فريزر [١] إلى القول بأن الآداب الشعبية فى عراقتها تؤاخى السحر الذى كان يؤلف مع الأسطورة كياناً واحداً ، فكان السحر يؤدى بلغة أسطورية — أى أدبية « ثم مالبثت طقوسه أن انفصلت عن الأساطير بحيث أصبحنا نلتمس معرفتها من الأساطير الموجودة بين أيدينا » . .

ويضيف الأستاذ هو فلان [٢] إلى ذلك أنه عند ما التأمت المجموعات البشرية أول أمرها فيما نستطيع أن نسميه بالمجتمع البشرى الأول ، وأنشأت اللغة وتعارفت عليها ، لم يكن السحر وحده الذى يؤدى بأسلوب أدبى ، ولم يكن وحده توأم الأسطورة والدين ، بل إن القواعد التشريعية الأولى ذاتها ، كانت تعتمد على القوة المؤثرة للكلمات ، من جرس ومعنى مألوف ورصف متعمد ، فكانت بالتالى صيغاً أدبية أبعد ما تكون عن التقرير الموضوعى .

وبهذا الرأى أخذ الأستاذ هنرى دكوجيس [٣] صاحب « مراحل القانون منذ البداية حتى اليوم » .

---

(١) صفحات ١٢ وما بعدها من كتاب « أساطير الأغريق وروما » لجين هاريسون
(٢) ملخص رأى هوفلان .
Les Tablettes Magiques et le droit Romain — Huvelin —
(٣) Etapes des drois de l'erigine a Nos Jeur

بل يذهب هيرودوت إلى أن « هومر وهزيودها اللذان رتبا للاغريق آلهتهم وسمياها بأسمائها وخصاها بمجالاتها ووصفا قواها الذاتية وصوراهيئاتها »(١) ومعنى ذلك أن أدب الملاحم الشعبية سابق على الدين ، فإذا قلنا إن هذا النوع من الأدب كان حصيلة لفنون أخرى أبسط منه وأقل تركيباً وأن هذه الفنون الأدبية — كقصص الجان القصيرة أو القصص الإخبارية وأغانى العمل — قد سبقت الملاحم بدورها بفترة طويلة للغاية لاستطعنا أن نتصور مدى عراقة الأدب الشعبي بالنسبة لأوجه النشاط الروحية والفنية الأخرى .

بل أن ما وصلنا من الأقاصيص الشعبية المصرية القديمة يدلنا على عراقة الأدب الشعبي الشفاهى عندنا — فدائرة المعارف البريطانية تقول « ظهرت الأقصوصة الشعبية كنوع من الأدب فى حقبة مبكرة للغاية وقد وصلتنا نماذج من الأقاصيص المصرية ترجع إلى القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد » .

وتقول جين هاريسون :

« ازدهر النظام الأسطورى فى مصر لثلاثة آلاف سنة قبل الغزو الرومانى عام ٣٠ ق .م ومن المحتمل أن يكون قد ازدهر فيها قبل ذلك » وهذه الآلاف من السنين هى فحسب الفترة المعلومة لنا حتى الآن من الأدب الشعبي المدون ، ولا ريب فى أن فترة طويلة أخرى كانت قد سبقتها وازدهر فيها الأدب الشفاهى ..

والذى حدث فى مصر ، وقع فى غيرها من مواطن الحضارات البشرية الأولى كأحواض الأنهار الكبيرة مثل الدجلة والفرات والسند والكنج وأنهار الصين .

---

(١) ص ١٠ من كتاب « هيرودوت » لويس سبتس .

ولكن ما هى النتائج المترتبة على عراقة الأدب الشعبى ؟ قد يقول الفولكلوريون إن الآداب الشعبية لعراقتها تحفظ لنا ذخيرة وافية[1] نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين. وكذلك نستطيع بواسطتها أن نضبط التاريخ الإجتماعى لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشرى، بل يصبح فى مقدورنا أن نتعرف على دوافع النفسبية الشعبية وميولها وسلوكها .

وقد يقول دارسو الأدب إنها تطلعنا على مكانته وعلى طبيعته حين لم يكن قد استقل عن الفنون والمعارف الشعبية الأخرى والواقع أن تقرير هذه الحقيقة يساعدنا نحن على فهم التضمينات الأسطورية الشائعة فى أدبنا الشعبى ، وعلى إدراك المحيط الإجتماعى الذى نشأ فيه ، وبالتالى على تتبع تطور الحياة الفكرية والفنية لدى الشعب .

فالأمر إذا أنه قد ترتب على عراقة الأدب الشعبى قيام ظاهرة خاصة به ثار حولها الجدل وما زال يثور ، تلك هى احتفاؤه بالأسطورة والخرافة والخارقة ، مما يحمل الكثيرين على وصفه بأنه أدب محافظ من حيث الشكل ، سلفى من حيث المحتوى . وهذا الرأى ليس خاطئا فحسب ، بل هو لا يدرك طبيعة الأدب الشعبى وحيويته . إذ يسقط أهم صفات الأدب الشعبى وتلك هى واقعيته ، وليس من شك فى أن الوهم والخرافة والنظر الغيبى عامة حقائق واقعية عند منشىء ذلك الأدب ونقاده وجمهوره .

---

(١) مما يتصدى له الباحثون بالدراسة ، تلك البقايا المتخلفة والمترسبة relics من الازمان السحيقة والتى تستمر موجودة فى الممارسات والمعتقدات والفنون الشعبية ،وربما كانت تلك البقايا المترسبة ماثلة فى ذهن تومز ـ أول من صاغ مصطلح فلكلور ـ عندما تحدث عن اشتقاق كلمة سكسونية طيبة فى مقابل مصطلح الأثريا الشعبية Antiquitas Vulgaris – المؤلف

وأما أنه لا يدرك حيوية الأدب الشعبي فذلك أنه يسقط من حسابه فعالية العاميات العظيمة وصلاحيتها الدائمة لاحتضان الألفاظ والتراكيب والمعانى الجديدة بيسر لما ذلك مرونة نسيجها النحوى والبلاغى ولعل العدد الكبير من الكلمات غير العربية الموجودة فى عاميتنا الآن ، وكذلك اتضاح فكرة الوطنية فى أدبها وهى فكرة طفلة إذا قيست بالأفكار التقليدية الأخرى – أن يكونا دليلين على أن هذه اللغة وذلك الأدب متعاظما الحيوية ، دائما الاستقبال للجديد ثم إن المستوى البلاغى الرفيع الذى بلغه أسلوب العامية الفنى عندنا بحيث يستطيع أن يرسم أدق الخلجات النفسية بصور راقية مركبة ورهافة ظاهرة ، وبحيث تستطيع فنونه أن تخلد على الأيام فلا يزيدها الاستعمال إلا طيباً وصلاحية وعمق تأثير ، لعل ذلك أن يكون بدوره دليلا ثالثاً على أن الأدب الشعبي أدب الحاضر والمستقبل كما أنه أدب الماضى القريب والبعيد.

***

والسمة الثانية هى الواقعية وتلك قد يدور حولها جدل كثير هى الأخرى فثمة دارسو أدب يقولون بأن الواقعية فى الأدب الشعبي سمة باهتة وغير مميزة له بدليل أن فنونه المختلفة تحفل بالرمز والتضمينات والإشارات إلى أشياء وحوادث ابتدعها خيال الإنسان وأنشأها وهمه ، وأنّ ما يكون به من تقرير موضوعى ليس أدبا على نحو ما نفهم كلمة الأدب.

ورأى ثان توأم الرأى الأول فى إسرافه وشططه فهو يقول بأن الواقعية فى الأدب الشعبي من الضيق والالتصاق بالمادة فى الطبيعة والمجتمع البشرى بحيث لا تستأهل أن نطلق عليها واقعية على نحو ما يفهم هذا الاصطلاح فى علم النقد ، وأن غاية أمر ما يسمونه بالأدب الشعبي أنه قوالب جامدة مشتقة رأسا من الحياة الجارية بغير أن تبدو فيها فعاليه التجربة الفنية الخالقة.

وأصحاب الرأيين السابقين لم يسرفوا على الأدب الشعبي فحسب، بل أنهم لم يعتبروا محتواه وشكله اعتبارا علمياً صحيحاً فالحقيقة قد تكون مادة خارجة عن إرادتنا : فى الطبيعة أو المجتمع البشرى أو قد تكون فى الكيان الإنسانى المادى وقد تكون الفكرة والوهم والظن الغيبى حقائق واقعية أيضاً ثم إن الأدب الشعبي حتى فى نواهيه وحكمه ، ليس قوالب مشتقة رأساً من الحياة الجارية بغير دخل لفعالية التجربة الفنية ، بل هو تسجيل فنى لتأثير المادة الطبيعية فى خالقه وتأثرها به ، أو قل إنه الحصيلة الفنية للجدل بين حياة الإنسان وعمله وبين الطبيعة .

أضف إلى هذا أن الأدب الشعبي ثمرة الضرورة . لم ينشأ ـ على عكس الظن الشائع ـ فى فراغ من العمل ، ولم تتجه كثرته إلى إرضاء ما يخلقه الفراغ من مطالب استمتاعية وإنما نشأ الأدب الشعبي ليكفى ضرورة العمل والعلاقات الاجتماعية والحاجة الروحية والنفسية بإزاء الطبيعة ، وسنشرح ذلك الإجمال فى فى حديثنا عن أدب العمل .

ومؤدى صدوره عن الضرورة انطباعه بالواقعية على نحو منطقى غير مصطنع ولا متكلف .

وقد أشرنا فى صدر هذا الحديث ،إلى أن المأثورات الشعبية تؤدى وظائف لا غناء عنها ، فى حياة أصحابها ، وقد تكون هذه الوظيفة هى ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية ، أو هى تعليم من يتلقاها بعض هذه المعارف الشعبية ، أو هى تأكيد قيمة اجتماعية او اعتقادية ، أو هى المعاونة على ضبط حركة الجسم ، أو هى الترويح فى اطار الحياة الشعبية .

ومن هنا ، يتجه فريق من الباحثين ، إلى تصنيف تلك المأثورات، حسب مناسبات أدائها ، والوجوه المستعملة لها ، فتكون هناك مأثورات تصاحب

دورة الحياة من ميلاد وطفولة ومراهقة وزواج ووفاة ـ وهناك مأثورات تصاحبه حياة الإنسان الفرد فى عمله ولهوه ، وفى مظانه الاعتقادية ، وفى موقفه من غوامض الطبيعة والكون وأسرارهما ، وهناك مأثورات تتصل بعلاقة الإنسان الفرد كعضو فى جماعة محدودة بمكانها وزمانها ، وتقاليدها وأساليب عيشها . وهناك مأثورات تتصل بالتشابه فى ثقافات البيئات البشرية المختلفة .

والسمة الثالثة — الجماعية — تفسيرها أن العمل الأدبى مجهول المؤلف ، لا لأن دور الفرد فى إنشائه معدوم ، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على الخالق الفرد حقه فى أن ينسب إلى نفسه ما يبدع ، بل لأن العمل الأدبى الشعبى يستوى أثراً فنياً بتوافق ذوق الجماعة ، وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ، ولأنه لا يتخذ شكله النهائى قبلما يصل جمهوره شأن أدب المطبعة ، وأدب الفصحى عامة ، بل يتم له الشكل الاخير من خلال الاستعمال والتداول .

ثم إن وسيلة إذاعته وهى النقل الشفاهى لا تلزمه حدودا جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يضاف إليه أو يحذف منه أو يعاد ترتيب عناصره ، أثناء إنتقاله من موطن أدبى إلى آخر .

وفى هذا كله يختلف الأدب التقليدى عن الأدب الخاص .

أنت تلقى الأدب الخاص بوصفك ناقداً أو دارساً أو محباً للأدب. وليس لك أن تدخل عليه ما ليس منه ، فهو أدب معروف المؤلف محدود القالب ، فإذا نسبت إلى نفسك شيئاً منه ، عد ذلك سرقة أدبية ، أى أن له قدراً من صفات الشىء المملوك ولذلك تجد قوانين تحافظ على حق أديب الفصحى فيه فى حين أن الآداب الشعبية التقليدية ملك شائع للكافة يسوونه على مألوفهم . لأنه فى الواقع من صنعهم عامة .

* * *

وأما سمة تداخل الأدب الشعبي مع فروع الفنون والمعرفة الشعبية الأخرى فتميزه أيضاً عن أدب الفصحى .

نحن نجد آداب الفصحيات الآن مستقلة عن العلوم بما فيها علوم اللغة والنقد وتاريخ الأدب وعن الفنون بما فيها فنون الأداء بالكلمة وقد اكتمل هذا الاستقلال فى العصر الحديث حيث أصبح التخصص – أو ما يسميه روجر فراى بنظام الأقسام — هو الطابع لكل فن وعلم .

وهذه المشكلة تشغل ذهن علماء الأدب والفلسفة على حد سواء ويذهبون فى تفسيرها مذاهب متباينة منها ما يقول بأن انفصال فروع المعرفة والفنون بعضها عن بعض قد بدأ منذ فترة طويلة . ومنها ما يقول بأنه حدث فحسب بانهيار المجتمع الاقطاعى وقيام المجتمع الحديث وذلك رأى جون ديوى وريفرز وهربرت ريد .

وكذلك يختلف علماء الأدب والفلسفة فى الطريق التى ينبغى أن نأخذ لتلافى حدة هذه الاقسام فالبعض يرون أن التخصص وبالتالى استقلال فروع الفن بعضها عن بعض ليس هو سبب ضيق الافق فيدعون إلى بقائه وإلى أن يتزود كل أديب أو متخصص فى فرع من الأدب بحصيلة كافية من المعلومات العامة المتعلقة بالعلوم والفنون الأخرى . والبعض يرون أن الطريق الموسوعى لم ينقض زمانه تاريخاً فينبغى أن نغض الطرف عن حُمىّ التخصص .

على أن الذى يهمنا هنا هو تقرير سمة التداخل هذه فى الآداب الشعبية التى تتصل أعمق الاتصال بالمعارف من تطبيب وزراعة وقواعد مهنية وحرفية ومن سلوك إجتماعى وتتصل بالمعتقدات الدينية وتتصل بفنون الغناء والرقص والتمثيل فتلك الفروع جميعاً لاتتم إلا بأداء عمل أدبى . وكل عمل أدبى

تقليدى لا يستقل بنفسه عنها مباشرة أو لا يستغنى عن الإشارة إليها .

لقد اعتدنا اليوم وجود نظام الأقسام إلى درجة نميل معها إلى نسيان أشكال أخرى من المجتمعات كان الفن والأدب فيها للجميع وكان لتلك المجتمعات الإحساس المباشر بالحياة ، وبحيث لا نذكر – إلا لماماً — أن قدماء اليونانيين لم يكونوا يفصلون بين الفن والحياة وكذلك قدماء المصريين والعرب .

والذين يقيسون الآداب الشعبية بمقاييس آداب الفصحيات لا بد وأنهم سيعيبون عليها ذلك التداخل ، لأن ميزانهم قائم على وجود نظام الأقسام فى المجتمع الحديث وفى أدب الفصحى الحديث .

بيد أننا لا نعيب عليها ذلك ولا نمجدها لوجوده وإنما نقرر صفة من صفاتها بهدف أن نحدد مكانة الأدب الشعبى .

يشغل الأدب الشعبى عين المكانة التى كان يشغلها الأدب الإغريقى القديم حين أدخل أرسطو العلوم الرياضية فى الأدب ، ونفس المكانة التى كانت لأدب الفصحى العربية ، خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين حينما استخدموا كلمة أدب لتدل على « جملة المعارف التى تسمو بالذهن والتى تبدو أكثر صلاحية فى تحسين العلاقات الاجتماعية وخاصة اللغة والشعر وما يتصل به وأخبار الجاهلية »[1] أو هى المكانة التى كانت له عندما اعتبر الحسن بن سهل (أواخر القرن الثالث الهجرى) أن منه الموسيقى والمعرفة الطبية ورشاقة الحركة أو عندما ضم إليه إخوان الصفا السحر والكهانة والكيمياء[2] .

* * *

(١) ص ١٠٤ من خزانة الأدب .

(٢) ص ١٨ ج ١ من رسائل إخوان الصفا ، طبعة بومباى .

أدبنا الشعبي

تطبع السمات السابقة أدبنا الشعبي ، ونريد أن نفسر ما سبق أن أبديناه من أننا نعني بأدبنا الشعبي الأدب التقليدي الدارج في الاستعمال .

ولنسأل كيف نرى موطن أو مواطن أدبنا الشعبي ؟ أتراه الوطن السياسي أي تلك الرقعة التي يسودها نظام سياسي معين والتي تعرف بالدولة المصرية ؟ أتراه وادي النيل دون الصحراء من هذه الرقعة ؟ أم هو بعض هذا الجزء لا كله ؟ .

إذا اصطلحنا على أن موطن الأدب هو مراح استخدامه وقبوله لوجدنا أن لدينا مواطن عدة تختلف بين الصعيد والدلتا ، وبين القرية والمدينة . والوادي والصحراء ، وإذا اصطلحنا على أن الموطن الأدبي هو مراح استخدام هذه اللهجة العامية أو تلك لوجدنا عدة مواطن تختلف أيضاً حسب اللهجات البدوية المصرية والنوبية ، بل ويختلف كل قسم فيما بينه ، فلهجة للصعيد الأعلى وثانية الأوسط وثالثة لمصر الوسطى ورابعة لبدو سيناء وخامسة لبدو الواحات الغربية إلى آخر هذه التفريعات ، وإذا اصطلحنا على أن الموطن الأدبي يحدده نوع الحياة التي يُستخدم لإكفاء ضروراتها ، لألفينا أن هناك مواطن عدة بالمثل وأنها تختلف بين ما يمثل الرعي وما يمثل الزراعة وما يمثل الحرف والمهن .

والحق أن لدينا عاميات لا عامية واحدة ، لدينا العامية المصرية والعامية النوبية ولدينا لهجات بدوية ، والحق أيضاً إن لأصحاب هذه العاميات تصورات ومعتقدات وعادات قد تتميز بعضها عن بعض ، ولكننا مع ذلك نريد بالأدب الشعبي المصري الأدب السائد في مصر ، الذي يصور الروح المصرية أدب وادي النيل من النوبة إلى البحر الأبيض .

فى هذه الرقعة الجغرافية ، حياة عامة اقتصادية وتاريخية وسياسية ، وبالرغم من الاختلافات المحلية هنا وهناك ، إلا أن نشاط كافتها الروحى والفنى يمكن أن يندرج تحت أقسام كبيرة واحدة .

وعندنا فى هذا الموطن العام أدبان : الأدب الشعبى التقليدى ، أى الأدب الشفاهى مجهول المؤلف المتوارث وهو أدب الفلاحين فى الغالب وموطنه المحلى القريه وعندنا الأدب العامى الحديث ، المذاع بوسائل النشر الحديثة من مطبعة ومسرح وإذاعة وسينما وهو أدب جمهور المدينة والطبقة الوسطى وموطنه المحلى المدينة .

والعلاقة بين هذين الأدبين هى علاقة القرية بالمدينة. فبينهما تداخل غير منكور فكما أن الطبقة الوسطى وجماهير المدينة غير منفصلة تماماً عن الفلاحين . والمدينة امتداد للقرية . فكذلك الأدب الحديث ليس منفصلا تماماً عن الأدب التقليدى .

إلا أن هناك عنصراً يميز الأدب الحديث على التقليدى وذلك هو الفكرة الوطنية بمعناها السياسى الحديث. وينبغى ألا نخلط بين الأمة والقومية. و بين أدب الأمة وأدب القومية وأدب الفكرة الوطنية هو الأدب الذى يعبر عن قومية ناهضة. قومية ذات وطن جغرافى . وكيان اقتصادى . وتراث تاريخى مشترك بما فيه من نسيج فنى وروحى واجتماعى .

ونعلم أن الفكرة الوطنية بمعناها العلمى حديثة فى مصر ، وحديثة فى آداب الفصحى وهى على تلك الحداثة فى أدب العامية ونعلم أن أدبها العامى لم يأت من الفلاحين ولم يبدأ أول ما بدأ فى القرية ولكنه جاء من الطبقة الوسطى فى القاهرة والإسكندرية والمدن الأخرى ، وانتشر منها إلى الريف .

ونعلم أن أدب الفكرة الوطنية يردد معانى وافدة إلينا من أوروبا ، فشعراء

وأدباء الثورة العرابية ممن استخدموا العامية لتمطير معانى الثورة وتقريبها إلى الفلاحين قد استحدثوا بها لديهم معانى ومبادىء ترجع إلى الثورة الفرنسية وإلى حركات التحرير فى أوروبا .

ونعلم أن أسلوب أدب الفكرة الوطنية أقرب إلى الفصحى اليسيرة منه إلى اللهجات العامية المحلية .

ونعلم كذلك أن التضمينات الأسطورية ، أقل فى أدب الفكرة الوطنية منها فى الأدب الشعبى التقليدى . ثم إن جانباً كبيراً من كتابات أدباء الفصحى المحدثين ، يعبر عن القومية المصرية ، ويذكى روحها .

وهذا كله منطقى مع مجتمع المدينة المتأثر بالحضارة الغربية وتطبيق العلم والذى تجرى على مسرحه حوادث التاريخ سريعة وفى هذا يختلف عن مجتمع القرية الذى لا يزال العمل فيه جارياً بأدوات الفراعنة ولا يزال العلم الحديث لم يطرق أرضه طرقاً قوياً .

وينبغى ألا ننسى هذا التمييز بين الأدبين فى الصفحات التالية جميعاً ، وإذا كنا قد احتفينا بالأدب التقليدى احتفاء ظاهراً ، فما ذاك إلا لأنه أدب الجمهور الأكبر وأدب الحياة الأكثر اختماراً فى تاريخنا وبالتالى فهو العنصر الأول فى تراثنا الشعبى .

ولعله — فى رأينا — أن يكون أكثر دلالة على النفسية الشعبية الآن .

وحتى نعرض لأدبنا الشعبى شكله وموضوعه ، وفنونه المختلفة ، نجد لزاماً أن نعرض لنشأة العامية ثم نخص أسلوبها الفنى بفصل وحده ، ونتابع البحث بعد ذلك .

نشأة العامية

ينكر البعض أن لنا أدبا شعبيا ، وهؤلاء هم المتأثرون بالنزعة اللغوية فى النقد وهم من القدم والإلحاح بحيث يجب أن ندحض رأيهم بادىء ذى بدء .

ذكر ابن خلدون أن جمهرة المشتغلين بالأدب على أيامه [1] كانوا ينكرون العاميات لنبوها على قواعد النحو والصرف وينكرون آدابها لأن معانيها عادية لا ابتداع فيها فقال :

« والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العصر وخصوصا علم اللسان يستنكر هذه الفنون التى لهم إذا سمعها ويمج نظمهم إذا أنشد ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها » [2] .

وهذا الذى يقوله منتحلو علم اللسان منذ نيف وخمسمائة عام ؛ لم يزل يجرى على ألسنة اتباع الأدب الرسمى ، ولم يزل يردده أساتذة جامعيون يتصدون لتدريس الأدب فيما يفرض أن يكون منارة للعلم وملتقى لنتائجه وتطوراته ، فالأستاذ أحمد الشايب أستاذ الأدب بجامعة القاهرة سابقاً يقول إن العامية ليست « لغة رسمية ولا يعد أدبها أدباً رسمياً يدرس على أنه مثال يحتذيه المتعلمون وذلك لسببين أحدهما شيوع الخطأ اللفظى والخروج على قواعد النحو وثانيهما ما غلب على معانيها من التفاهة والعرف فأغلبها أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية وتتكرر كل يوم وكل وقت مما لا يستحق درساً أو تقييداً والأدب يجب أن يجمع بين أمرين صحة اللفظ وقيمة المعنى أو سموه حتى يستحق أن يسمع أن يقرأ فى كتاب » .

---

(١) ولد ابن خلدون عام ١٣٣٢ م وتوفى عام ١٤٠٦ م (راجع ثبت الأعلام) .

(٢) ص ٦٦٥ ج ١ من كتاب ابن خلدون « كتاب العبر » طبعة القاهرة عام ١٣٢٩ هـ

الأستاذ الشايب هنا يردد آراء اللغويين المتعصبين لما يسمونه اللغة الرسمية والأدب الرسمى ، وآراؤه لا تخرج عن ثلاثة : فالأدب العامى ليس أدبا رسميا ، ومن ثم ينبغى ألا يحتذيه المتعلمون ، وهو أدب الحياة الجارية المتكررة فلا يستأهل الدرس والاحتذاء . وأخيراً فالعامية موسومة بالخطأ النحوى الشائع وتفاهة المعنى ، فلا يصح أن تعتبر أسلوبا فنيا لأن الأدب عنده يجب أن يضم إلى صحة اللفظ سمو المعنى .

وأما الرأى الأول فصدره تقرير لحقيقة واقعة ، ولكنها مؤسفة . . وتلك أن أدبنا الشعبى لم يكن له مكان فى الاعتبار الرسمى ، وليس يضيره فى شىء أن يحرمه الأساتذة الرسميون ما يستأهل من مكان فى برامج الدراسة ، بل لقد كان تقرير تلك الحقيقة أدعى إلى إثارة الاهتمام بأدب جمهرة المصريين منه إلى إنكار ذلك الأدب[1] وأما أن المتعلمين لا يحتذونه أو أنه يجدر بهم ألا يحتذوه فلا صلة بين هذا وبين كونه أدبا ، فسواء احتذاه النفر المتعلمون وباركه دارسو الأدب الرسميون أو صدوا عنه وحذروا منه ، فهو موجود وجودهم وموجود قبلهم وبعدهم ، وله جمهوره الغفير الذى يتذوقه وينفعل به ويحرص عليه ولا يسمع بآراء هؤلاء اللغويين .

وأما الرأيان الثانى والثالث ، فيدلان على أن الأستاذ الشايب فى كتابه « الأسلوب الأدبى » الذى أخذنا عنه الاقتباسة السابقة ، خانه التوفيق فى فهم ماهية الأدب ، فليس المفروض أن يستحدث الأدب حدثاً لا يجرى كل يوم حتى يستحق الدرس ، بل الأدب تعبير عن النفس الفردية والعامة ، تذهب بعض فروعه فى الواقعية إلى الحد الذى يسخط الأستاذ الشايب ، ويغرق

(١) تغير الموقف الرسمى بعد أن أدرجت مادة الأدب الشعبى فى مناهج الدراسة الجامعية بالقاهرة منذ سنوات — المؤلف .

بعضها فى التنسيق وتزويق المعنى إلى الحد الذى يرضيه ، وتجرى فروع أخرى لا على الواقعية ولا على الخيال وإنما تغرق فى الرمز والتعقيد إلى الحد الذى لا نعرف هل يسخط الأستاذ الشايب أم يرضيه .

ثم إن جمال الأسلوب وسمو المعنى أمران نسبيان ، قد يقرأ الأستاذ الشايب شعراً عن ضرب الرقاب وكسر جماجم الأعداء والتفاخر بما لم يحدث ووصف الصور البدوية الفقيرة ، ومع ذلك فله أن يعتبر ذلك الشعر جميل الأسلوب سامى المعنى ، ولنا ألا نراه كذلك ، وللعامة أن ينبو ذوقهم عنه ، ولكن كيف له أو كيف لنا ، أن نسمع موالا أو زجلا أو قصة شعبية فننكرها كأدب ، ونحكم فيها ذوقنا الخاص ، ونتعسف فنسقط من حسابنا أنها أدب جميل الأسلوب والمعنى عند جمهوره ؟ .

الخطأ الذى يقترفه الأستاذ الشايب ونفر من مدرسى الأدب بالجامعة هو أنهم يعتمدون آراء اللغويين الجامدة من ناحية ويكتفون بآراء النقاد المدرسيين من أمثال لاسال أبر كرومى الذى أخذ عنه الأستاذ الشايب حينما أراد أن يأخذ عن علماء النقد فى الغرب . ولعل الأستاذ الشايب يدرى أن آبر كرومى رائج فى جامعة القاهرة أكثر منه فى أية جامعة أخرى إن كان معروفا فى غير لندن والقاهرة ، وإنه على أية حال لا يمثل صفوة النقاد الإنجليز حتى أولئك النقاد ذوى النزعات المتحجرة . وعندنا أن هذه النظرة ليست من علم النقد فى شىء فتبرير النقد أنه علم يعتمد تطور الأدب ونسبيته ويعتبره كائنا حيا يقاس كل نوع منه بالمقاييس المنطقية معه وبالنسبة إليه وسط أطاره الحضارى والاجتماعى فلا يجوز أن نفرض مفهوم اللغة الفصحى وأصول أدبها على العامية إلا إذا أردنا الاسترشاد والاسترشاد العام وحده . ولا يجوز لنا أن ننبذ أدبا عاميا لأنه لم يتسق على إنماط نحو الفصحى وليس من حقنا أن نهدر أدب جماعة بشرية لأنه لم يجر على مألوف أدبنا الخاص ، وإنما غاية عملنا كنقاد أو دارسى أدب أن نتلقاه حقيقة قائمة وندرسه .

ولكن الأمر أبعد من النهى عن نبذ الأدب العامى وأبعد عن فضح التحجر فى رأى الأستاذ الشايب ،. . إنه يتصل بمفهوم البلاغة عامة. . ماهو ؟ وكيف نهتدى به فى غير أدب الفصحى ؟

رد ابن خلدون على أمثــال الأستاذ الشايب رداً نابها سابقا فى علم النقد فقال :

« والكثيرون من المنتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصا علم اللسان ليستنكر هذه الفنون التى لهم إذا سمعها ويمج نظمهم إذا أنشد ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها .

وهذا إنما أتى من فقدان الملكة فى لغتهم فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إذا كان سليما من الآفات فى فطرته ونظره وإلا فالإعراب لامدخل له فى البلاغة وإنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود سواء كان الرفع دالا على الفاعل والنصب دالا على المفعول أو بالعكس وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو فى لغتهم هذه فالدلالة بحسب مايصطلح عليه أهل الملكة فإذا عرف اصطلاح فى ملكة واشتهر صحت الدلالة وإذا طابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ولا عبرة لقوانين النحاة فى ذلك » .

ولم يرسل ابن خلدون رأيه ذاك عرضا أوعن غير قصد ، بل إنه حجر الزاوية فى الفصول التى عقدها عن لغة مضر ولغات الأمصار المفتوحة التى دعمها بالمختارات من الشعر العامى فى المغرب ومصر ، وانتهى منها إلى نتيجة غاية فى الدلالة على سبقة وإدراكه لماهية الأدب واللغة ككائن حى فهو يقول :

« ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربى لهذا العهد (يقصد عاميات الأمصار المفتوحة) واستقرينا أحكامه نعتاض عن الحركات الإعرابية فى دلالتها بأمور

أخرى موجودة فيه فتكون لها قوانين تخصها ولعلها تكون فى أواخره على غير المنهاج الأول فى لغة مضر » .

والذى جعل ابن خلدون لا يقع فى خطأ الأستاذ الشايب واضرابه ، رغم أنه عاش قبل وجود علوم النقد والفولكلور واللغات الحديثة بمئات السنين ، هو أنه اختار المنهاج الصحيح الوحيد ، فبدأ بملاحظة ماهو موجود وقائم واستنبط منه آراءه ، على حين أن الأستاذ الشايب فعل العكس فبدأ بافتراضات وقوانين نظرية ثابتة فى رأسه وأراد أن يدخل فيها الأدب ، فلما لم يستقم له ذلك أسقطه من حسابه .

غير أنه ينبغى أن ننوه بالآراء التى نشرها الدكتور أحمد ضيف أستاذ الأدب العربى بدار العلوم والجامعة المصرية ، ذلك أنها آراء رائدة فى الدعوة إلى اعتبار فن القول بالعامية أدبا جديراً بالدراسة ، ففى المقدمة التى كتبها بعنوان الأدب القومى لكتاب « تاريخ أدب الشعب »[1] يعيب الدكتور ضيف انقياد الكثرة الكثيرة من دارس الأدب للظن بأن الأدب الرسمى الفصيح هو وحده الأدب ويقول :

« ونسى هؤلاء أن للعامة أخيلة وآراء وعبارات تدل على حياتهم الاجتماعية العامة للشعوب ، كما تدل آراء الخاصة وأخيلتهم على تلك المعانى المملوءة بالثقافة الخاصة » .

و يقول « وكان هـذا من الأسباب التى ذهبت بالآداب القومية ولهجات العامة وآثار عقولهم لعدم تدوينها والعناية بجمعها » .

والدكتور ضيف يطلق وصف الأدب القومى على الأدب الشعبى وحده ويرى أن « الأدب العامى الذى ظهر بمصر هو من تاريخ الأدب العربى المصرى

---

(١) تاريخ أدب الشعب نشأته — تطوراته — اعلامه — لحسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحى ، طبعة ١٩٣٦ القاهرة .

لاحتوائه على كثير من حركات العقول والأفكار المصرية ولانصباغه بصبغة التفكير المصرى فلابد إذا لمؤرخ الأدب أن يعرج على هذا النوع من الشعر العامى والقصص العامية المكتوبة بأقلام المصريين ليقف على تاريخ الأدب العربى فى مصر » .

ويقول « وقد سمينا هذا النوع بالأدب المصرى لامتيازه عن كل أنواع الأدب العربى فى جميع البلدان التى كتب أهلها أو نظموا بلغة العرب »

وقد نختلف مع الدكتور أحمد ضيف حول تحديد الأدب الشعبى لكننا نتفق معه فى نظرته الرائدة التى تنتبه إلى قيمة أدب العامية ومدى تعبيره عن نفسية الشعب وجدارته بأن يكون موضوعا للبحث العلمى الجاد ، وكذلك فإن محاولة الدكتور أحمد ضيف إدخال الأدب الشعبى المصرى فى نطاق الأدب القومى هى محاولة صحيحة من وجه النظر الفلسفية بل الأدبية وكما قال هو « فإن أصول الأدب مأخوذة من التفكير العام للشعوب والأمم ومن صور مجتمعاتهم وأحاديثهم »

ولنعد الآن إلى مناقشة مسألة نشوء العامية المصرية فنجد آراء مختلفة منها ما يقول بأن العامية المصرية صورة متدهورة من العامية الفصحى، ومنها مايقول بأن العامية تركيب آلى غير جدلى من العربية والقبطية وتلك اللغات التى عرفتها مصر فيما نقل إليها من الحضارات الشرقية والأوربية الحديثة .

ولكى يستبين رأينا نثبت بعض النتائج اللازمة .

فما نسميه بالفصحى كان لغة قريش التى كانت تعاصرها وتعيش إلى جوارها لهجات أخرى مخالفة لها .

يقول المستشرق كارلو لندبرج إنه قد سهل علينا « أن نبرهن بأن اللغة الدارجة كانت مستعملة فى القرن الأول من الهجرة بل ويمكن إيراد أدلة كافية

وبينات شافية بأنها كانت سائرة سارية فى زمان النبى عليه السلام » .

ويستطيع دارسو علم اللغة أن يحددوا ذلك الاختلاف البين الظاهر بين لغات أهل الحضر ولغات أهل البادية وبين لغة قريش ولهجات غيرهم من القبائل قبل الإسلام وبعده . وأن يجدوا لهذا الاختلاف أسبابه فى انعزال بعض المواطن اللغوية عن الحضارة أو قربها منها . وفى نوع ودرجة الحياة الاجتماعية التى كان العرب عامة يعيشونها هنا وهناك .

وعندما فتح العرب مصر وخرجوا من ديارهم وانتشروا فى البلاد المغزوة كان أمراً متضياً أن تتطور لغاتهم بما فيها الفصحى وأن يصيبها التجديد وأن يتعرض نحوها وصرفها ووجوه إستعمال الكلمة فيها لتغييرات سريعة وذلك مادعا علماء صدر الإسلام إلى تقنين علمى النحو واللغة .

يقول ابن خلدون :

« فلما جاء الإسلام وفارقوا الحجاز لطلب الملك الذى كان فى أيدى الأمم والدول وخالطوا العجم تغيرت تلك الملكة (يقصد ملكة الفصحى لغة مضر) بما ألقى إليها السمع من المخالفات التى للمستعربين ، والسمع أبو الملكات اللسانية ، ففسدت بما ألقى إليها مما يغايرها لجنوحها إليه باعتياد السمع ، وخشى أهل العلوم منهم أن تفسد تلك الملكة رأساً ، ويطول العهد بها ، فينغلق القرآن والحديث على المفهوم ، فاستنبطوا من مجارى كلامهم قوانين لتلك الملكة مطردة شبه الكليات والقواعد يقيسون عليها سائر أنواع الكلام ، ويلحقون الأشباه بالأشباه » .

ويقول :

« وصارت كلها إصطلاحات خاصة بهم ، فقيدوها بالكتاب ، وجعلوها صناعة لهم مخصوصة ، واصطلحوا على تسميتها بعلم النحو ، وأول من كتب فيها أبو الأسود الدؤلى من بنى كنانة » .

وببعض هذا الرأى أخذ المستشرقون فيقول كرلو لندبرج :

« إنه منذ ما هاجر المسلمون من أراضى الحجاز المقدسة ، لأجل انتشارهم بين أمم مختلفة ، ولغات غير متحالفة ، التزموا بأن يغيروا لغتهم الحجازية بعض الشىء وأن يمضوا فى مباشرة أمم تلك الأقطار ومكالمتهم بحسب طبيعتهم الغريزية » .

ويقول سبيرو بك ملخصاً رأى معاصريه من المستشرقين[1] .

« حالما خرج العرب من شبه الجزيرة واختلطوا بشعوب أخرى أخذت لغتهم تتدهور لأن الشعوب المغلوبة التى لم تستطع أن تروض نفسها على إستخدام حركات الأعراب انصرفت عنها جميعاً »[2] .

ويصور المستشرق يوهان فك Johann Fuck نشوء اللغات المولدة فى الأمصار المفتوحة بقوله :

« حقاً لم يكن ممكناً أن يبقى حد فاصل بين الفاتحين العرب والمغلوبين على أمرهم من غير العرب ، قائماً على الدوام — لقد كانت توجد فى جميع الأقاليم مناطق زراعية لم يكن لأحد من السكان الأصليين عليها حق قانونى : الضياع

---

(١) ص ٦ من « أجرومية عربية » .

(٢) صفحة ٩ من كتاب « العربية دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب » ليوهان فك ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار .

الملكية الأسر المبعدة من الحكم ، الأملاك التي انقرض ملاكها ، التركات التي هرب أصحابها أو نقلوا إلى غير ذلك — هذه الضياع والأملاك إحتازها ولاة الأمر في العهد الجديد على صورة إقطاعيات وهذه الطبقة السائدة ، من الملاك العظام ، كانت على اتصال دائم بالسكان الوطنيين مهما كان هؤلاء — من حيث قلة العدد — أضعف من أن يؤثروا أثراً ظاهراً في تكييف العلاقات اللغوية وتغييرها ، بل لقد كانت أكثر من ذلك كثيراً تلك الطائفة التي تلتحق بكل جيش عربي من غير العرب : من العبيد والخدم والتجار والطهاة ألخ . الذين كانوا يقدمون الخدمات المختلفة لسادتهم الجدد ويخلقون بذلك مشكلة لغوية غير هينة » [١] .

ويقول يوهان فك أيضاً أنه بالإضافة إلى إحتكاك الملاك الجدد بأهل الأمصار المفتوحة واحتكاك التجار والعبيد والخدم بالجيوش العربية . فإن هذه الجيوش ذاتها كانت تأسر [٢] عدداً كبيراً من غير العرب — ومن هذا الاحتكاك والاختلاط لقيت العربية « تغييرات هددت بالمسخ صورة وقعها وجرسها وطبقة تكوينها وتركيبها في الصميم » [٣] .

وأما عن مصر فيقول فك أن القبطية كانت هي اللغة التي اصطدمت بها العربية وأنها (أي العربية) ظلت بادىء أمرها مقصورة على المعسكرات كالفسطاط « وعلى المناطق التي اختارتها القبائل العربية لتكون مراعي لسوامهم وكانت الحقيقة الثابتة وهي أن أغلب المهاجرين العرب الذين تجمعوا كانوا من قبائل يمنية

---

(١) ص ١٠ المرجع السابق .

(٢) « « نفس المرجع .

(٣) ص ٢١ المرجع السابق .

الأصل هذه الحقيقة كان لها أثر حاسم فى التطور اللغوى بهذا الأقليم ـ وقد بقيت اللغة اليونانية بادىء الأمر هى اللغة الرسمية ولم تدخل العربية فى دوائر الإدارة إلا فى سنة ٨٧ هـ بيد أنها لم تستو على سوقها إلا أوائل القرن الثانى » .

وإذا كان ليتمان . وفولرز يقولان بأن أثر القبطية على عربية القرنين الأول والثانى كان ضئيلا إلا أننا نوافق يوهان فك على الشك فى هذا الرأى ، خاصة متى تساءلنا كيف تم إنسحاب القبطية رويداً رويداً وانطواؤها حتى لزمت الصوامع أو تلاشت تماماً فى القرن السادس الهجرى كما يقول فايت ، فنحن نرى أن ماجرى للعربية فى مصر ، هو ذاته ما جرى لها فى أى بلد آخر فتحته جيوش العرب .

وفى موضع آخر [1] من بحث يوهان فك يحدثنا عن العربية التى نجدها فى الأدب اليهودى والنصرانى فى القرون الوسطى ، والتى يرى أنها نشأت خارج الجزيرة العربية ولم تعد أن تكون « العربية المولدة الدارجة » .

ولكن ماهى تلك العربية الدارجة ؟

يجيب بأنها التى « نشأت من حياة العرب ومخالطتهم للشعوب التى أخضعوها فصارت لغة التخاطب والتفاهم والتى تتميز تميزا واضحاً عن العربية الفصحى بطائفة من السمات والخصائص المشتركة بينهما فى المادة الصوتية وصوغ القوالب وتركيب الجمل والقواعد النحوية والمادة اللغوية وطرائق التعبير » [2]

فاللغة العربية الفصحى إذا أصابها تغيير حالما خالط العرب أهل الأمصار المفتوحة ولكن فى أية ناحية أصابها ذلك التغيير ؟

رأينا ابن خلدون و كرلولندبرج وسبيرو ويوهان فك وكذلك ليتمان وفولرز يجمعون على أنها أصيبت فى حركات الإعراب وهذا صحيح ولكن أصابها تغيير آخر

---

(١) ١٠١ المرجع السابق

(٢) ١٠٢ » »

فيما سماه ابن خلدون بمقتضى الحال من الكلام أى بأغراض الكلمة البلاغية ، بحيث أصبحت لها دلالات لم تكن لها من قبل ، وهذا صحيح بالفعل بيد أن أهل الأمصار الذين فاعلوا الفصحى فى النحو والبلاغة ، فاعلوها بلغتهم الخاصة بل إن عاميات الأمصار العربية مالبثت — كما يقول إدوارد وليام لين — أن غزت صحراء العرب فأصبحت بالتدريج « اللغة الجارية فى صحراء وحواضر وقرى بلاد العرب نفسها »[1] .

والحق أن أية لغة ، فصحى أو عامية ، يتقرر مصيرها بواسطة الاستعمال ، وما كان للغة من اللغات أن تبقى أبد الدهر على مستواها الأصلى ، وإنما هى رهن التطور ، ومعانيها نسبية لأهل زمانها فى هذه الحقبة أو تلك وفى هذا الوطن الأدبى أو ذاك .

فأنت ترى إذاً أن ثمة تفاعلا شاملا قد حدث بين الفصحى لغة الغزاة الرسمية وبين لغات ولهجات الأمصار المفتوحة .

ولكن الأمر أبعد من هذا الذى استخلصه ابن خلدون والمستشرقون .

ذلك بأن التفاعل لم يحدث بين الفصحى وحدها من ناحية ولغات ولهجات الأمصار المغزوة من ناحية أخرى ، وإنما قد حدث التفاعل بين لغة كانت هى لغة السيادة وتلك هى الفصحى ولغات وعاميات كانت هي لغات وعاميات المسودين ومنها لهجات عربية خرجت مثل الفصحى مع امتداد السلطان الإسلامى ، وجرت مثل الفصحى فى البلاد العربية المفتوحة واشتبكت معها ومع لغات أهل الأمصار الأصلية .

ولنضرب مثلا بما وقع فى مصر .

---

(١) صفحة ١١٧ من مقدمة مؤلفه « مد القاموس » .

عند مافتح العرب مصر ، هاجرت إليها قبائل من غير أهل الحجاز ، وكانت هجرتها فيما نرى لطلب مالم تكن تنعم به فى أوطانها الأصلية ، وفى مصر استقرت وخالطت القبط وامتزجت بهم وأخذت بالزراعة أو عاشت على حافة الزراعة ، كما خالطهم الجيش العربى الذى لم يكن يحترف الجندية على مانفهم هذه الكلمة الآن ، وإنما كان الجند غير منصرفين تماماً إلى الجندية ، بل كانوا يأخذون بأسباب الحياة ويحترفون الحرب . فإذا مادعاهم الجهاد أقبلوا عليه وإذا انتهت الحرب عادوا ـ فى جملتهم أعضاء عاديين أو شبه عاديين فى المجتمع الذى يعيشون فيه .

والعرب سودوا الفصحى كلغة رسمية ، وألزموا القبط باستخدامها وجعلوا الإسلام الدين السائد فعلا . ولكن تلك القبائل والبطون كانت أقرب إلى الفلاحين القبط منها إلى السادة من حيث السيطرة على مصائر الأمور ونستطيع أن نتصور مايقع من أمة ذات حضارة عريقة الجذور كالأمة المصرية وذات أسلوب من العادات ووسائل العمل والتصورات لاصقة بنوع الحياة القديمة العريقة التى بدأ هؤلاء البدو آنذاك يدخلون . ونستطيع أن نفهم قول المستشرقين بأن العرب اضطروا إلى تقريب لغتهم إلى الأهالى . والتعامل بما يطيقون . نستطيع أن نفهم هذا القول على أن ذلك التقريب والتغاضى عن قواعد النحو والتجديد فى وجوه استعمال الكلمة . وذلك الاستخدام لكلمات وعبارات جديدة على العربية ونابعة فى مصر وفى مجتمعها الزراعى هذا كله كان مرحلة ميلاد العامية المصرية .

أننا نعرف أن التحولات الجدلية ، التى تنتقل بالشىء ونقيضه إلى موجود جديد . تبدأ هكذا بالتغيرات الصغيرة والجزئية . وأن هذه التحولات الجدلية كانت رهن الضرورة التاريخية . وكانت جزءا من موجود جديد لاهو عربى بدوى ولا قبطى مصرى . ولا خليط من هذا وذاك . وإنما هو شىء جديد على العنصرين ، وإن كان نابعاً منهما .

ولنذكر أن الأقباط أنفسهم كالعرب لم يستخدموا القبطية الفصحى فى حياتهم اليومية الجارية بل استخدموا القبطية الصعيدية الدارجة . فالتفاعل — فى مداه الواسع — كان بين العاميات العربية والقبطية فى معظمه من ناحية والفصحى من ناحية ثانية .

ولقد كان أمراً منطقيا مع نمو لغة جديدة ليست بالفصحى ولا بالعامية البدوية ولا بالعامية القبطية أن تنعزل هذه اللغات السابقة شيئاً شيئاً . فقبعت القبطية الفصحى فى الصوامع والأديرة والكنائس وضاق مجال الفصحى العربية ولم يحمها من مصير القبطية إلا القرآن والحديث عامودا الدين السائد وتلاشت العامية القبطية وغزت العامية المصرية عاميات البدو غزوا متزايدا .

يذهب . مييه ومارسل كون فى كتابهما «لغات العالم»[1] وجورج زنانيرى فى محاضرته المطبوعة « العربية فى مصر » ،[2] إلى أن انفصال عامية القبطية عن فصحاها قد لوحظ منذ أواخر القرن السابع الميلادى ومعنى ذلك أنهما بدءتا تنفصلان عند ما احتكتا بعاميات العربية البدوية وفصحاها . ومعناه أيضا أن الكيان اللغوى كان ينشق عن مولود جديد هو العامية المصرية .

وأثبت هؤلاء العلماء أيضاً أن مرحلة انفصال عامية القبطية عن فصحاها استغرق ثمانية قرون تقريباً . أى حتى القرن الرابع عشر حين التزمت فصحي القبطية مدار الاستعمال الكنسى وحده .

والأمر اللافت للنظر حقا أن كثرة الأعمال الأدبية الكبيرة كألف ليلة والسير وبعض دواوين الشعر العامى ، قد تمت أواخر تلك القرون الثمانية أو فى الفترة التالية مما يحمل على الظن أن الأدب العامى قد بدأ قبل ذلك بفترة ليست قصيرة ،

(١) صفحة ١٣٤ من كتابهما Leslangues du Moude طبعة باريس ١٩٢٤

(٢) محاضرة جورج زنانيرى باشا Lelangue Arabe En Egypt

فليس يستطاع إنشاء العمل الأدبى الكبير بلغة من اللغات إلا وتكون أعمالا أخرى كثيرة أقل منه تركيبا قد سبقته إلى الوجود .

على أن الإضافات الكثيره من مفردات وتراكيب ووجوه استعمال، التى أضيفت إلى العامية المصرية فى ظل الحكم العربى وما جاء بعده ، والتى تشمل عناصر شرقية تركية وفارسية وعناصر غربية أوربية لا تغير النظرية السابقة . فغاية أمرها أنها كانت إضافات أثناء التحول إلى العامية المصرية أو بعده .

لكن ميلاد لغة ، واشتقاقها ، من ثنايا علاقات لغوية عديدة الأنحاء ، هو فى حقيقته ميلاد واشتقاق لأسلوب حياة اجتماعية جديدة ، تجد أداة تعبيرها فى هذه اللغة المولدة .

وقبل مجىء العرب إلى مصر ، كانت قرون كثيرة قد مضت على استقرار حياة شعبية مصرية عريقة ، ووجود آداب شعبية مصرية قوية ، ومعتقدات دارجة عريقة ، وممارسات يمتد عمرها آلاف السنين ، وهذا الميراث كان يتواتر بالرواية الشفاهية ، والتلقين والمحاكاة .

وحين بدأت المخالطة الناشطة بين العرب ، كحملة للثقافة الإسلامية ، ودعاة لحضارتها ، وكجنس كان يفد فى موجات ضعيفة أو قوية ، من فترة ما قبل الإسلام ولمدة قرون تالية للبعثة المحمدية[1] ، أخذت الوثائق المكتوبة نفسها : تصور أثر هذه المخالطة ، فى توليد اللهجة أو اللغة التى ستصبح - ذات يوم — لهجة مصرية عربية .

---

(١) راجع فصل « اللغة العربية فى مصر قبل الإسلام » و « استيطان اللغة العربية فى مصر صفحات ٩ إلى ٥٦ من كتاب تاريخ اللغة العربية فى مصر للدكتور أحمد مختار عمر طبعة ١٩٧٠ القاهرة .

وقد أعطتنا الكتابات القديمة على أوراق البردى العربية ، ما يساعدنا على تصوير نشوء العامية المصرية ، واستخدامها للتعبير الأدبى الدارج .

يحدثنا الدكتور أدولف جرومان فى كتابه القيم « من عالم أوراق البردى العربية »(١) عن لغة هذه الأوراق فيقول لنا أن الأوراق التى تحمل كتابات رسمية كانت مكتوبة باللغة العربية الفصحى وأما أوراق البردى التى كانت تحمل كتابات عن التجارة أو الخطابات الخاصة ، أو غير ذلك من شئون الحياة اليومية ، فكانت مكتوبة بلغة عربية تشوبها لهجات دارجة .

وأوراق البردى العربية ، التى ترجع إلى القرن السابع أو الثامن والتاسع الميلاديين ، ترينا كيف كانت لغة الكلام المنطوق ـ أى اللهجات ـ تستخدم جنباً إلى جنب مع اللغة العظمى ـ فى الكتابة .

ويضرب دكتور جرومان أمثلة مختلفة ، تبين أن أوراق البردى العربية لذلك العهد ـ تحمل تغييرات فى النطق والأجرومية وهذه التغييرات دارجة فحرف الضاد المميزة للفصحى ، استبدل بها حرف أخف هو التاء أو الطاء وحرف الهمزة « استغنى عنه تماما » وحرف الصاد أصبح سينا ـ وهكذا ـ وكل هذه التغييرات التى تمت لحساب اللغة الدارجة لم تزل موجودة حتى اليوم .

ويضيف جرومان أنه قد حدثت أخطاء نحوية متكررة فيما لدينا الآن من أوراق البردى ، وذلك حين استغنى عن تحريك أواخر الكلمات وحين أسقط المثنى ، إلى غير ذلك من التغييرات التى يذكرها جرومان فى تفصيل كاف .

---

(٢) ص ٩٤ وما بعدها من كتاب .
From The World of Arabic Papyri-by Dr Adolf GORHMANN
Arabic Pepyri in The Egyption library — 1934 ولجرومان أيضاً .
طبعة القاهرة 1952

وبالإضافة إلى ما سبق ، فأوراق البردى المذكورة ، تثبت وجود تغييرات دارجة فى رسم الكلمات ، فهو يقول :

« بل لقد تضيف أوراق البردى إلى حصيلة المفردات ، أشكالا جديدة لرسم الكلمات ، أو دلالات جديدة لم يأت لها ذكر فى المعاجم العربية »[1] .

لكن أوراق البردى تلك ، ترينا شيئاً آخر ، له أهمية ذلك هو التجاور اللغوى بين اللغة العربية من ناحية واللغات التى كانت موجودة فى مصر عند الفتح العربى من ناحية ثانية .

ولعل أقدم وثيقة خطية من هذا النوع ، هى « إيصال »[1] . من قائد الجيش العربى الذى كان يخضع الصعيد للسيطرة العربية (من ٦٤١ — ٦٤٣م) وهذا الإيصال مكتوب بالعربية وعلى نفس الورقة ترجمة الإيصال بالإغريقية . وشيئاً شيئاً ، تظهر أوراق البردى التالية زمنا ، تفشى الألفاظ الدارجة فى الكتابة ومن ذلك الرسالة المحفوظة الآن فى متحف جامعة بنسلفانيا وهى عن هجوم الأسطول البيزنطى على دمياط عام ٨٦٨ م .

كما تظهر الوثائق الخطية الأخرى ، وجود ألفاظ قبطية ، وخاصة أسماء الشهور والمكاييل والموازين والأعداد ، بجوار الألفاظ العربية [2] .

فإذا تركنا االلغة التى استخدمت فى الكتابة أثناء الفترة التاريخية التالية للفتح العربى ، ونظرنا إلى اللغة التى كانت مستخدمة فى الكلام وتذكرنا أن اللهجات القبطية التى كانت جارية فى الإستعمال عندمجىء العرب ، كانت أربع [3]

---

(١) صفحة ٩٧ من المرجع السابق .

(٢) ص ١١٣ المرجع السابق :

(٣) ص ١٢٢ المرجع السابق .

لهجات رئيسية ، مستعملة فى الأجزاء الشمالية والشمالية الغربية فى مصر ووادى النطرون وفى الصعيد الأعلى والأوسط والفيوم وأخميم ، وتذكرنا كذلك أن العرب حين قدموا إلى مصر ، كانت هناك لغة رسمية للكتابة هى التى كانت يونانية أو كانت كذلك قبطية فصحى ، وأن العرب حملوا معهم ، لغة قريش ولهجات قبائلهم ، ودخلوا فى مخالطة عميقة الأثر بعيدة المدى على التكوين الثقافى والفكرى والاعتقادى للمصريين ـ إذ تذكرنا هذا كله ، وطرحنا أمامنا خريطة للهجوات العربية فيما قبل الدعوة المحمدية — وقد كانت هجرات محدوده غير ناشطة ، ثم تلك الهجرات الناشطة الفعالة التى غمرت أنحاء مصر قادمة من شمال شبه الجزيرة ومن اليمن وحضرموت والحجاز ونجد والعراق — رأينا كيف تم تعريب مصر .

وفى البداية كانت الخطة التى أرساها أمير المؤمنين عمر بن الخطاب تقضى باقتصار العرب الوافدين على الأماكن المحددة لهم ـ بعيداً فى الغالب عن مهاد الزراعة ـ لكن هذه الخطة تغيرت برسوخ الدولة العربية واتساع نطاقها ، فأصبحت سياسة الدولة العربية إدخال القبائل العربية فى صميم الحياة المحلية ، أو بالأحرى صبغ الحياة المصرية بالصبغة العربية

« وبينما صارت العربية الفصحى اللغة الرسمية ، سمح للقبائل القيسية ـ وبعد ذلك للعرب كافة ـ أن يمتلكوا الأرض الزراعية وكان ذلك محرماً عليهم من قبل » .

يقول المؤرخ الكبير المقريزى « ولم ينتشر الإسلام إلا بعد المائة من تاريخ الهجرة »[1] .

---

(١) ص ٢٩ الجزء الرابع من الخطط .

والدراسة التفصيلية لهجرات القبائل العربية وانتشارها [١] تدلنا على إنه فى الوقت الذى شرعت فيه تلك القبائل تخالط الأهالى المحليين مخالطة واسعة ، وتعايشهم فى الزراعة وتجاورهم فى القرى، نشأت علاقات لغوية جديدة كان لامفر لها من أن تحدث تغييرات جسيمة ، ليس فقط فى لغة الأهالى المحليين وهى القبطية بل فى لهجات القبائل العربية ذاتها ، بل لقد قدر لهذه العلاقات نفسها ، أن تؤثر فى الفصحى ، وتؤثر فى لهجات القبائل العربية داخل جزيرة العرب ذاتها . ذلك أن الهجرات لم تكن تنتهى دائماً باستقرار القادمين من العرب فى مصر ، بل كانت تعنى ـ فى أحيان كثيرة ـ رجوع بعض هذه القبائل إلى مواطنها الأصلية فى بلاد العرب ، وهى تحمل معها ، نتائج مخالطتها للمصريين المحليين ، أو غيرهم من شعوب البلاد التى فتحها العرب وارتادتها هجرات القبائل .

وفى اثناء الفترة التى نتحدث عنها ، شرعت اللغة القبطية تضمحل منذ القرن التاسع الميلادى حتى إذا كان القرن الثالث عشر كانت اللغة العربية قد دمرتها وسادت عليها [٢] .

ومع هذا ، تحصنت اللغة القبطية ـ داخل الأديرة والكنائس ـ ووجد من يكتب بحروفها إلى القرن الثامن عشر تقريباً ، حين انتهى تاريخها كلغة كتابة ففى ذلك القرن بدأ الأقباط يكتبونها بالحروف العربية . ولكن إهمالها كلغة كتابة ، لم يكن يعنى إهمالها أيضاً كلغة كلام محدودة الاستعمال .

لقد عاشت بضع أجيال أخرى على ألسنة نفر قليل من الناس ـ (وفى القرن

---

(١) راجع ص ٩٥ وما بعدها من كتاب « البيان والاعراب » للمقريزى ـ تحقيق الدكتور عبد المجيد عابدين طبعة القاهرة ١٩٦١ .

(٢) ص ١٧ ـ تاريخ الأقباط لزكى شنوده .

التاسع عشر انتهى الكلام باللغة القبطية)[1] . بل أصبحت المؤلفات اللاهوتية تكتب باللغة العربية .

وهذا الصراع بين العربية ولهجاتها من ناحية ، واللغات غير العربية من ناحية ثانية ، قد شمل – بالطبع – علاقات العربية ولهجاتها باللغات الفارسية والتركية واليونانية – ثم شمل بعد ذلك علاقاتها بلغات البحر الأبيض كالإيطالية والفرنسية .

وقاموس المفردات العامية المستعملة الآن يضم مفردات كثيرة من اللغات المشار إليها .

وبمعنى آخر ، يصور تاريخ العامية العربية فى مصر ، مراحل مختلفة من النشوء والنمو والاكتمال .

وإذا كانت ظروف الحياة قد دعت إلى اشتقاق هذه اللغة ، نتيجة للتفاعل بين العرب والأهالى المحليين بشكل رئيسى ، فإن هذه الظروف قد دعت إلى اشتقاق أنماط ثقافية شعبية ، لم تكن صورة طبق الأصل من الثقافة الفرعونية السابقة ولم تكن كذلك صورة طبق الأصل للحياة البدوية البسيطة ، وإنما كانت ثقافة عربية مصرية متميزة وغير مسبوقة .

ومما لاشك فيه أن الأهالى المحليين ، قد أسهموا اسهاماً كبيراً ، فى خلق هذه الثقافة . وقد ساعدهم على هذا روح التسامح التى رافقت الفتح العربى .

يقول بكتول .

« إذا كانت أعدادا كبيرة منهم قد اعتنقوا الإسلام ، فقد كان ذلك عن

---

(١) ص ١٧ من « تاريخ الأقباط » .

اقتناع شخصى أو لتحقيق منفعة ، ولم يكن ذلك بحد السيف كما يقال . ولا ريب فى أن التسامح الذى أظهره المسلمون مع الأمم المغلوبة ، ظل بلا نظير فى أوروبا لقرون كثيرة تاليه » (١) .

والثابت تاريخاً أن العرب تركوا الكثيرين من الأهالى المحليين يمارسون أعمالهم الرسمية ذلك أن العرب « أخذوا جوهر النظام الإدارى عمن سبقهم وتركوا كافة الموظفين فى وظائفهم التى كان الأقباط يباشرونها فى الأغلب الأعم » (٢) .

وكان الذين يشغلون وظائف الكتبة والمحاسبين وخزنة المال ووظائف إدارية أخرى من الأقباط (٣) .

وواضح من أوراق البردى التى أشرنا إليها ، أثر هؤلاء الكتبة فى اللغة الرسمية والمكاتبات العادية واليومية .

ومن الثابت أن صناع النسيج والمعادن والجلود والزجاج والتطعيم والتجليد وكتاب الخط وأكثر الصناع اليدويين ـ كانوا مثل غالبية الفلاحين ـ أقباطاً وظلوا يمارسون مهنتهم فى ظل الفتح العربى ، وتركوا أثرهم فى مخلفات القرون الأولى للفتح العربى ـ كما يجمع على ذلك مؤرخو الفن الإسلامى فى مصر من أمثال ديماند وميجنون (٤) .

وكما رأينا فى أوراق البردى ، كلمات قبطية تجاور الكلمات العربية ،

---

(١) ص ٥٦ من كتاب « فولكلور والأرض المقدسة » .
Folklore of The Holy Land-Picktall.

(١) صفحة ٥٧ من « كتاب تاريخ الشعوب الإسلامية لكارل بروكلمان .

(٣) ص ٢٠٣ المرجع السابق .

(٤) راجع A handbook of Mohammadan Decorative Arts by M. S. Dinand.
Manuel d'Art Musulman-Mignon.

وعبارات إسلامية صريحة تجاور أسماء الشهور القبطية ـ التى نعرف أن بعضها أسماء آلهة فرعونية ـ فكذلك تجاورت الزخارف الإسلامية والقبطية ، فى كثير من الآثار المتبقية من ذلك العهد .

ونستطيع أن نسمى ، المرحلة الأولى التالية للفتح العربى ، بمرحلة التجاور بين ثقافة عربية وثقافة قبطية ، ولكن تلت هذه المرحلة ، فترة الاندماج ، التى أعطتنا لغة عرابية دارجة ، وثقافة عربية دارجة .

وبالطبع ، نستطيع من تحليل نماذج الأدب الشعبى الحية حتى الآن ، أن نرى بقايا مترسبة من الماضى القديم ، ومن العصور الأولى للفتح العربى ومن العصور الوسطى .

لكن هذه البقايا ، مندمجة معاً ، بحيث يتعذر أن نجد صوراً معاصرة تكون مطابقة تماماً لفقرات اعتقادية دارسة أو لفقرات العادات والتقاليد القديمة .

إن الذى يستخدمه المصريون الآن فى ميراثهم الشعبى ، ـ هو ثقافة شعبية تولدت فى حياتهم نتيجة تعريب مصر وهذه الثانة لها جذورها القديمة بالطبع ، لكن لها روحها وطابعها وملامحها الخاصة المتميزة .

الباب الثانى

الأسلوب الفنى

« إعلم أن الأذواق فى معرفة البلاغة كلها
إنما تحصل لمن خالط تلك اللغة وكثر استعماله لها
ومخالطته بين أجيالها حتى يحصل ملكتها » .
ابن خلدون

يلخص ابن خلدون ميزان الحكم على بلاغة العاميات فى مخالطة أهلها وتذوقها بالإستعمال ، وهذا الرأى النابه يختلف عن رأى اللغويين المتعصبين الذين يزنون بلاغتها بما يصطلحون عليه بالنسبة للفصحى .

والحق إن بلاغة العامية، تقتضى الإحاطة بمزاج أهلها ومؤدى اصطلاحاتهم فى مختلف القضايا ، وفهم نفسيتهم وهذا كله معناه إدراك نوع حياتهم وظروف مجتمعهم وتاريخهم .

والآن كيف نرى الصلة بين الأسلوب الفنى — مظهر البلاغة — والعامية لغة كل يوم ؟ ثم كيف نرى الجمال فيه ؟ هل فى شكله وحده أم فى محتواه وحده أم فيهما كليهما ؟

إن الرد على هذين السؤالين ضرورى لتحديد خصائص الأسلوب الفنى .

تجيز العامية الجارية كل يوم ما تقتضيه ضرورات الحياة فلا تتوقف للانتقاء والاختيار ، ولا تعنى بالسبك وتجويد النسيج ، وإنما هى سريعة مرسلة كما ينبغى

أن تكون وسيلة التعبير ووسيلة التخاطب والتفاهم المستعجلة .

ولكن الأسلوب الفني منتقى مصفى ، أبدعه المنشئون وصقله الرواة والنقاد وجوده الاستعمال والاصطلاح ، جمع فيه كل أولئك طاقة ذوقهم وخلاصة تجاربهم وبذلوا فيه من الوقت ومن المراجعة والسبك ماليس يفرض أن يبذل فى لغة كل يوم . وليس الأسلوب الفني من صنع الشعب كافة وهو يمضى مستعجلا لشئون عمله ، وقد ضغطته المشاغل والمهام الجارية وإنما هو من إبداع ملكته الفنية المستأنية المتدبرة ، وهو حصيلة العامية وجميع بلاغتها [1] . فيه انتقاء اللفظة، وفيه التنغيم ، والتركيز والميل بالكلمة والعبارة عن مألوف وجهها الاستعمالى ، واشتقاق القالب الجديد الذى قد يقتصر على أنواع من الأدب العامى لا عليه كله ولا على معانيه الجارية بالطبع ولقد يثير الأسلوب فى الأدب العامى ما يثيره فى أدب الفصحى فهل ترانا نحكم به أم بالمحتوى أم بهما كليهما ؟

أسرف نقاد الأدب وعلماء البلاغة ، العرب والأوربيون فى مناقشة هذه المسألة ، يتعصب البعض للأسلوب فيجعلون المحتوى فى مقام التابع والثانوى ، ويتعصب آخرون للمحتوى فيجعلون الأسلوب مجرد إداة تابعة للمعنى .

ومن المتعصبين الأسلوب أبو هلال العسكرى الذى يقول بأن قيمة الأدب توزن بميزان المعانى فتلك « يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى وإنما هو جودة اللفظ وصفاؤه وحسنه وبهاؤه ونزاهته ونقاؤه وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه » .

وروجر فرأى الناقد الإنجليزى المعروف ومؤسس مدرسة « ما بعد التأثرية » التى راجت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى يقول :

---

(١) لا ينفى ذلك أن بعض النماذج الأدبية الشعبية لها أصول مثقفة أو احتمال أن يكون أصلها الأول فصيحا . المؤلف

« أريد أن أتبين مهمة المحتوى بالنسبة للشكل وأنا الآن أكون نظرية أرى فيها أن المحتوى ليس له عمل سوى توجيه الشكل وأن كل صفة جمالية أساسية تتركز فى الشكل الخالص واعتقد أنه متى كان الشعر على درجة كافية من التركيز أعاد الشكل تكوين المحتوى ومعنى هذا أن يصبح الشكل الهدف الوحيد للفنان » .

ومن ناحية أخرى ظهرت آراء معارضة لتلك . مؤداها التفسيح للمحتوى كى يتحرر من الشكل . باعتبار أن القيم الجمالية لأى عمل فنى كامنة فى المحتوى لافى الأسلوب . وهذا المذهب يطبقونه فى الأدب والفنون عامة حتى الفنون الزخرفية ذاتها .

ولكن البعض الآخر يلائمون بين العنصرين فيقول بشر بن المعتمر أن البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال وأن المعانى لاتشرف بأن تكون من معانى الخاصة ولا تتضع بأن تكون من معانى العامة وإنما مدار الشرف على الصواب وما ينبغى لكل مقام من مقال فالأسلوب والمعنى إذاً مدار بلاغتهما معاً مطابقة الضرورة والمسألة عندنا أن البلاغة لاتتم بالملاءمة بين الأسلوب والمحتوى وحدهما لأننا لو اقتصرنا على ذلك أقمنا ميزان نقدنا على مايسمونه بالحقيقة الأدبية أو مايسمونه بالأدب فى ذاته — وخطر هذا المذهب أنه يحجر ذوقنا ويقيدنا إلى سلاسل من القواعد الموضوعة فى الأدب باعتباره شيئاً منفصلا تماماً عن غيره . فى حين أن الأدب نتاج اجتماعى . ومؤدى هذا القول هنا . أن أثره فى نفوسنا لايتم بالملاءمة فحسب بين أسلوبه ومحتواه . بل أنه يتم لانفعالنا نحن به . يتم لإكفائه ضرورة فنية عندنا . ولإرضائه وجداناً جمالياً هيأته لنا ظروف حياتنا . . .

ومن ثم فالعبرة عندنا بما يوقعه ذلك الأدب فينا نحن . أى العبرة بالأثر

النهائى فينا . وليس شك فى أن هذا الأثر النهائى توحيد للجمال فى الأسلوب وفى المعنى وفى استثارة نوازعنا الشعورية وفى أكفاء بعض ضروراتنا كأعضاء فى مجتمع معين نعيش حياة معينة وفى حقبة تاريخية معينة .

ولكن قد يقال بأن هذا الميزان النسبى لا يفسر لنا سبب إعجابنا بأدب سابق فى أسلوبه ومحتواه ومغزاه على حياتنا بفترة طويلة والحق أن هذا الميزان النسبى يعطينا أيضاً العلة لهذه الحالة ، فالذى يعجبنا اليوم فى أدب مجتمع سابق علينا بكثير هو توحيده للاضداد . ثم التعبير عن الحقيقة الموضوعية تعبيراً جميلا ، ويدخل فى الحقيقة الموضوعية كما قلنا من قبل الوهم والتصوفات إذ هى أيضاً جزء من الوجود .

والخلاصة أننا نقيس الأدب بمقياس نسبى يتأثر بالحقبة التاريخية التى تم فيها هذا الأدب أو ذاك ، وبالجمهور الذى يعبر عنه ، ونقيسه كذلك بمقياس جمالى . . .

* * *

وسوف نتعرض بالدرس الأسلوب والمعنى وأيضاً للاطار الحضارى والاجتماعى وللتقاليد والعادات ، أى أننا نتعرض الأدب فى ذاته وفى وسط محيطه الاجتماعى .

لكن ينبغى لنا أن نشير إلى ما يأتى على لسان العامة ، دالا على الأدب الشعبى ، فهم لا يستخدمون لفظة الأدب ، فى معنى فن القول ، وإنما هم يستخدمون كلمة « فن » وحدها ، ويكتفون بها . وهذا الفن ، فيما تصوره « المواليا » — على سبيل المثال — هو عملية إبداع استثنائية تواتى قلة موهوبة ، وتقتضيهم جهدا ، وعناء ، وعطاء هذا الفن ، نادر المثال ، وليس عطاء مبذولا فى كل وقت وللناس جميعاً ، وان هذا الفن يكتسب قيمته من عراقته وينتحل مكانة من حكمته.

وإذا سألنا أنفسنا : ماهى خصائص الأدب الشعبى ؟ وجدنا أن أبرز خاصية فيه هى تركيبه بحيث يسهل ا كتنازه فى الذاكرة ويسهل على جمهوره روايته وإنشاده وعلى مستمعيه متابعته والتكرار يكون بالكلمة أو بمقطع منها ، وبالعبارة . والمقطع من الأغنية والنغم الموسيقى والمعنى والصورة اللفظية .

الأغنية التالية يؤديها فرد يعمل بالشادوف يكرر المرد فيقول :

جرحى من الىّ مكران على[1]
مكتوب ياناس من الجدم للرأس
كتبوا سيدى ونا إيش بيدى
جرحي من ألى مكران على
روح يامزين دا جرح معين[2]
مجروح يابيض بسلاح حديد
جرحى من ألى مكران على
كوانى البين بدل الكي إتنين
جرح الجياد عيان ياولاد

والمثل التالى من فرع آخر غير أغانى العمل ، فهو أغنية ترحيب بالضيوف يتكرر فيها الصدر من الشطرتين :

جطعت أنا لوْرَاج للى يحبنا ون كان حبيب لينا يحضر عندنا[3] ✓
جطعت أنا لوْرَاج لوادى سوان ون كان حبيب لينا يحضر نا جوام[4]

---

(١) كنا دونا جميع النصوص كما تنطق أثناء أدائها ولكن تيسيراً على القارىء قربناها إلى الكتابة الفصحى قدر الطاقة .
(٢) معين أى عميق .
(٣) لوراج : الأوراق .
(٤) سوان : وادى أسوان تنطق مدغمة .

جطمت أنا لوزاج اللى حبنا   ون[1] كان حبيب لينا يحضر عندنا
يا مرحبا بضيوفنا اللي جونا   حصلت لنا البركة وشرفونا
ونفرش لهم فرش حرير من جصب

* * *

وإليك أغنية أخرى يؤديها العروس فتستنفذ معظمها فى ترديد بضع كلمات ومعان قليلة :

ومليت لو الجلة   من لبن البجر[2]
ولا عايز الجلة   ولا لبن البجر
ولا عايز إلا أنتى[3]   ياضى الجمر[4]
ومليت لو الجلة   من لبن الجاموس
ولا عايز الجلة   ولا لبن الجاموس
ماعايز إلا أنتى   ياضى الفانوس
ومليت لو الجلة   من لبن الجمال
ولا عايز الجلة   ولا لبن الجمال
ماعايز إلا انتى   ياضى الهلال
وحياتك يابا   ماناخد إلا دا
دا جدع شملول   كياد العدا

* * *

(١) ون : وإذا .   (٢) لبن البقر
(٣) إلا أنت   (٤) ياضى القمر وتنطق مدغمة .

يرجع التكرار فى الأسلوب الفنى إلى أن فنون الأدب الشعبى جميعاً ترتكز فى قواعدها على أغانى العمل — وتلك أنشئت لتوجد اتساقا بين الحركة الجسمية المتكررة وما يصاحبها من نغم ولفظ ثم إن الكلمة الشفاهية تحتاج إلى التكرار لتثبيتها فى الذاكرة على خلاف المطبوعة والمكتوبة التى يرسيها التدوين .

وقد لاحظ أيورى سوكولوف [١] أن التكرار يسود أغانى الفلاحين حتى بعد الاستغناء عن الأدوات البدائية التى تستلزم أغانى التكرار وذكرت مارجريت ميد [٢] أغنية زواج شعبية من أعالى غينيا الجديدة لاتخرج عن وحدتين أو ثلاثة من حيث التركيب اللفظى ومن حيث المعانى .

ويبدو من أغانى البدو الرحل فى الصحراء الغربية التى جمعناها ومن بكائيات نساء شمال أفريقيا التى قرأنا بعضها ، أنها كأغانينا وبكائياتنا من ناحية التكرار .

ويفسر البعض ظاهرة التكرار هذه بأنها نتيجة نفسية وآخرون قالوا أنها نتيجة محصول الفلاحين الفنى الضيق فى درجاته وأبعاده مما هو منطقى مع المجموعات البشرية المتأخرة ، ويكفينا للرد على أولئك وهؤلاء أنه بفرض صحة تفسيرهم تبقى المسألة حيث بدأت : إذا كان التكرار ظاهرة نفسية أو ظاهرة لحياة ذهنية واجتماعية بدائية ، فلماذا يسود التكرار الأدب الشفاهى فى المجتمع الزراعى ، ثم لماذا يتركز فى أغانى العمل خاصة والأغانى والبكائيات عامة ولا يتركز فى فنون الأدب العامى الأخرى التى قد تؤاخى الشعر والأغانى من حيث القدم ؟

غير أن من قرأنا لهم من دارسى الأدب الشعبى يميلون إلى استهجان التكرار وهم فى هذا يتغاضون عن الضرورة التى أوجدته ، ضرورة أغنية العمل ورواية الشعر الشفاهى بقصد أن تستوعبه الذاكرة .

* * *

---

(١) صفحة ٢٨٩ من كتابه « الفولكلور »

(٢) ص ١١٧ من كتابها « زيارة إلى أعالى غينيا الجديدة .

وننتقل بعد ذلك إلى الحديث عن السمة الثانية وهى الميل الظاهر إلى تحوير شكل الكلمات والخروج بها عن أصولها المرعية فى العامية الجارية . أنظر إلى الموال التالى كيف يجعل كلمة « شافانى » على أربعة معان مختلفة فهى بمعنى « عالجنى » « وشفيت » و «ورأى انى » و « ويرانى » على التوالى ، وهى إما كلمة محورة، أو كلمتان مدغمتان :

وكان جرى إيه لو الطبيب جه لحد البيت وشافانى [1]
دنا كنت خفيت ورديت مثل عاداتى وشافانى [2]
إلا طبيب ندل جَا لحد البيت واتخفى وشافانى
دنا جدع جد فى وسط الرجال معدود
والجرح سالت مِدّتو جارية ومعدود [3]
وآدى طبيب لجراح نكر الدوا المعدود
والرب موجود عالم بحالاتى وشافانى

والشاعر استخدم فى الموال السابق كلمة معدود ثلاث مرات متواليات بمعنى « مقدم معروف » و « مع الدود » « والمهم » .

* * *

وشاعر آخر يتصرف بكلمة « مر » فيجعلها على أربعة معان متوالية فهى بمعنى « مضيت » ثم « مرا » ثم « مر » ثم « العمران » .

---

(١) استعمل الشاعر هذه الكلمة ممدودة المقطع الأول فى حين أنها مقصورته فى اللغة الجارية .

(٢) غير الشاعر كلمة « شفيت » بكلمة جديدة من ابتداعه هى « شافانى » .

(٣) مدتو : صديده

ليه يازمان الصفا جولى عيلش مرّيت[1]
من بعد ما كنت حلو الطعم لى مريت ؟
ياما رأينا ياصفا يادهر معمرّيت[2]
كانت الأحبة لهم فى حينا نادى
خت الأسودا واللى خدهم نادى[3]
وأصبحت مفرد عليل الجلب وانادى
يا دهر عمّر جموع نادى ومعمريت[4]

وهنا استخدم منشىء الموال كلمة نادى بمعنى « نادى » ثم « صبوح » ثم « أنادى » .

* * *

وانظر إلى « الواو » التالى كيف يلعب ناظمه بكلمة « جول » أو جزءاً من كلمة « قلة » .

خايف أُجولاً يجولاً
والجلب مشغول وخايف
ايجى جولى لو ياجولّه
حين توردى على الشايف[5]

---

(١) هذه الكلمة تفهم على أنها بمعنى مضيت أو صرت مراً .
(٢) هذه الكلمة مركبة من « مع » ومن « مريت » وتلك تحوير كلمة مر .
(٣) الأسود : السباع .
(٤) (معمريت) مركبة فى الأصل من كلمة « مع » وكلمة « عمرانى » التى حورها الشاعر لجعلها « عمريت » وادمجها فى الأولى .

وهذا الإبتداع المسرف فى شكل الكلمات شائع فى الموال الصعيدى خاصة وفى أغانى « التخمير » الدينية وهو على — آية حال — نوع من المهارة عند جمهور الأدب الشعبى ، يؤاخى الأسلوب المعمى فى اللغز .

ومن سمات الأسلوب الفنى ذيوع البيان فيه ، لميل الفلاحين إلى الرمز دون التقرير ، والتلميح دون التصريح ، والكناية دون الإفصاح ، ومرد ذلك إلى طول ما اضطرتهم حياتهم إلى مداراة أهل السلطة وستر معانيهم عن المستبدين ، ثم تقبل الخوارق مما يستتبع كثرة التضمينات الأسطورية والصور البارعة فى مأثوراتهم تظهرنا على اختمار تجاربهم الفنية ونضجها المشهود .

انظر إليهم يصورون الجائع الذى يفتح فمه كأنه يريد أن يلتهم الناموس لأنه لم يجد شيئاً آخر سواه فيقولون « إتاوب على الناموس » ويصورون تضاءل الجبان بقولهم « إدارى فى ضل صباعه » ويسخرون من الخائب فيرسمونه صورة (كارتكاتورية) فائقة فيقولون « طلع قفاه يقمر عيش » أو يقربون إليك سوء الطالع بذلك الحلاق الذى أول ما فتح دكانة جاءه أقرع « مزين فتح بأقرع استفتح » ويشيرون إلى قوة العادة بمأثورهم « حمار الغازى يرأص ديله » لكثرة ما اعتاد معاشرة الراقصين أو يقولون « يموت الزمار وصباعه بيلعب » ولبيان شدة التوافق « ما للحب المسوس إلا كيال أعور » ولشدة التنافر الأمثال التالية الساخرة « أعمى وعامل صراف » و « عورة ودخلتها الضهر » و « أخرس وعامل قاضى » و « زبال وفى أيده وردة » و « أحدب ويتشقلب » وللتعجيز يقولون « ماتكسير مكسور ما تاكل كل لما تشبع » ويكنون عن الماكر « يوديك البحر ويرجعك عطشان » وللقاضى الظالم « يفقئ ع الإبرة ويبلغ المدرة » ويسخرون من الثقلاء بمأثوراتهم « أبرد من اللى يستخدم النحو فى الحساب » و « أبرد من يخ » [1] .

---

(١) « يخ » كلمة تركية معناها ثلج .

والقسمة الثالثة هى وفرة الإشارات الأسطورية والقصصية التى يختزلون بها معانى كثيرة معروفة ويستحضرون بها محفوظاً من التاريخ الأسطورى والاجتماعى فالذى يريدك على أن تصبر على ما تكره يتمثل بأقوالهم : « اصبر صبر أيوب للا وفى المكتوب » و « صبر صبر الأنبياء » و «اصبر صبر أيوب على مبتلاه » وقصة أيوب وصبره على جراحه التى لم تندمل والتى كان — كما يقول العامة – يعالجها بـ « صبر أيوب » ذائعة لديهم ، يكفى الشاعر أن يبلغك شيئاً من عظم بلواه بأن يقول لك أنه الثانى بعد أيوب :

غريب يا ولداه عن أهلى وخلانى
غريب يا ولداه كان حبى غزال هانى
راح ليه حبيبى وليه يا رب خلانى
دا الظالم اللى صبح بحرى ونا جبلى(١)
كم شب شملول رماه البين من جبلى(٢)
أيوب لما ابتلى واحد ونا التانى

وهذا عاشق ينذر بأن يأتى العجب العجاب حين يلتقى بحبيبته فيجتزىء بالإشارة إلى « عنترة » . عن الإطالة والتفصيل . وعنترة فى المفهوم الشعبى شخصية فارس خارق القوة والشجاعة عنيف الحب والبغض — وقد نظمت الأبيات التالية – منذ أكثر من مائة وسبعين عاما :

طول الليالى لم ينجطع نوحى

---

(١) فى الجنوب (٢) قبلى

على غزال مفرد وخد روحى[١]
ندرن عليا ون أتى منحبو[٢]
لعمل عمايل ما عملهاش عنتر

وشاعر ثالث يود أن يوهم المستمع بأقدمية تقدير الرزق على الإنسان ،فيختار شخصية يربطها المفهوم الشعبي بالأزل ذاته، فيقول إن الرزق مقسوم «ومن أيام ثمود أو عاد» .

- الصبر طيب ولو كان مر نصبر له
والى أكل حلو أو كل مر يصبر له
واجب علينا لحكم الله نصبر له
والصبر عجبو[٣] فرج أحلى من المنعاد[٤]
- والرزق ما هوش بكتر الجرى دا أوعاد
كلام بترتيب من مدة ثمود أو عاد
والى انكتب ع الجبين لابد نصبر له

كثيراً ما تتضمن التشبيهات إشارات إلى الأولياء والأقدمين والمهرجين وشخصيات الجان والملائكة فالذى يستبد به الغضب يوصف بأنه «متعزرن» أو «طالع عليه عزرائين» والذى يصرفه الغضب إلى أعمال خرقاء يقولون عنه «شايل شمهورش» والطاغية «زى فرعون» والفعل منه «يتفرعن» والحكم الأرعن «حكم قراقوش» والحمل الثقيل «متعنتر» نسبة إلى عنترة والقماط الذى يسند

(١) خد : أخذ
(٢) من نحبه
(٣) آخره
(٤) الشهد

ثدى المرأة « عنترى » وكذلك الصدار يلبسه الطفل الصغير ، وأقدم مقبرة فرعونية فى جنوب أسيوط يكنى العامة عنها بـ« اصطبل عنتر » والرجل ذو الفتوة « زى عنترة » أو « ابن شداد » والكريم « زى السيد البدوى »ومن ينوء بالمسئوليات « شيال الحمول يا متولى » والقادر « زى أبو زيد طرقه كلها مسالك » والنمامة « مثل حرابة البسوس » والجعجاع «زىأمشير أبو الزعابير » والمهرج « زى جحا » أو « زى أبو نواس » .

على أن الشعر الشعبى يتسم كثيرا بإيراد التفصيلات . فلا يكتفى فىصوره الأسلوبية بالخطوط العامة ؛ أو البارزة ؛ وإنما يسرف فى رسم دقائقها .

أنظر إلى البكائية التالية كيف تلجأ ناظماتها إلى رسم صورة الشابة : شعرها المفروق الذى كانت تجمعه فى ضفائر حينا وترسله أحيانا ، وتشبكه بمشبك عليه نقوش لم تنسها الناظمات ، وكيف أن ثوبها من حرير معين وعليه رسوم معينة وذلك الخضاب الذى كانت تستخدمه فى حياتها . والعطر الذى كانت تتضمخ به ، ثم أجزاء جسمها من جبين وضاح ووجه حلو القسمات تتناوله البكائية تفصيلا ، ورقبة « مثل كوز الفضة » وصدر وافر وجسم رائع ، كل ذلك تريد به الباكية أن تستحضر صورة لاقطة مما نسميه بالصورة البلاغية الفتوغرافية أى الجامعة لأدق التفصيلات بهدف تجسيد جمال المرأة ، وتعميق الحزن على فقدها .

تبدأ البكائية برجاء أم الشابة المتوفاة أن تساعدها ـ كعادتها ـ فى التجمل :

وألف لك شعـــرك وارخى الصغيرة وراء ضهرك
عينى تجول يا بخت من نضرك والعين بكاية على عدمك
و ألف لك رأسك وارخي الضفيرة ورا ا كتافك
عينى تجول يا بخت من شافك والعين بكاية على فراجك

وأحـــط لك دبوس وارخي الضفيرة على حرير منجوش[1]
رحتى بشوج الفرح ما شفتوش
واحط لك دبابيس وارخي الضفيرة على حرير مناويش
رحتى بشوج الفرج ما شفتيش
وألف لك عنـدى[2] وارخي الضفير على حرير وردى
رحتى بشوج الفرح ما شفتى
وألف لك بيبيتى وارخي الضفيرة على حرير زبتى[3]
رحتى بشوج الفرح ما ريتى

وعلى هذا النحو تمضى البكائية فتذكر بريق الحلق ثم تصفه ؛ وحمرة الخد عليه الخال ؛ والوشم الأخضر على ذقنها ، والرقبة المشرعة الخ .

* * *

والأغنية التالية مما يؤدى للعريس قبل« الدخلة » وفيها ترسم الزوجة صورة « طاقية » أهدتها له وزخرفتها بطراز شعبي يجمع إلى رسم الساقى ، أعواد الملوخية والفراخ ، وسواقى الهواء ، والبنات الجميلات البيض والحبشيات ، فأنت ترى الشاعرة لم تعن بالتعبير عن هذا الطراز فى عمومه ، ولم تصفه وصفا إجماليا أو تدل عليه بعبارة فنية ملفوفة ، وإنما هى قد أعطتك عناصر الزخرفة تفصيلا .

على جبين المجلع . شفت طاجية فيها جميع الولاد حتى الحرجية[4]
» » » » » » » الخضار حتى الملوخية
» » » » » » » الفراخ من كل عتيجية[5]

---

(١) حرير مزركش وغالبا ما يكون أحمر اللون . (٢) (عنادى) : سوار .
(٣) أغلب الظن ان ناظمات البكائية اخترعن هذه الـكلمة ليوازنها بكلمة « زبتى » فى الشطرة التالية (٤) المجلع : العايق (٥) سمينة ناضجة

على جبين الجلع شفت طاجية   فيها سواجى الهوا تنعر بلا مية
» » » » »   فيها جميع البنات من كل شلبية
» » » » » » « الجوار من كل حبشية

وعندنا أن الأدب الشعبي لا تعاب فيه تلك الخاصية التي تظهر أكثر ما تظهر في البكائيات والأغاني العائلية ، يرمي بها الأدباء إلى تجسيد معانيهم وتشخيصها على نحو واقعي واستثارة الانفعال في نفوس السامعين .

***

بيد أن الأسلوب الفني قد بلغ مدارج عالية من رفاهية التركيب والتنغيم خاصة في « الواو » أو الموال الأحمر الصعيدى ، بل وفي بعض أغاني المناسبات العائلية التي تعتبر أدنى مراتب الشعر الشعبي وأقلها حظاً من الصناعة البلاغية .

هذه عروس مشتاقة إلى زوجها المسافر تغنى له ، فتقول بأنها تراه وتحسه وتشمه في كل شيء حولها ، فالبيت يذكرها به والفراش لاتقربه لأن حبيبها نام فيه ذات يوم ، والفناء لا تنزل إليه فصورته وهو يسوس حصانه هناك عالقة بخيالها ، والكحل لا تمسه لأن سواد عينيه في سواده ، والفل لاتقطفه لأن بياض جبينه في بياضه .

هذه الصورة لزوج فانية في حب زوجها ،صاغتها المرأة الصعيدية نغماً رقيقاً :

يا لجصر [1] دا ما طلعو [2]   كان   حبيبي   فيه
يا لفرش   دا ما فرشو   نام   حبيبي   فيه
يالحوش   دا   ما   نزلو   سايس   حصانه   فيه

---

(١) هذا القصر   (٢) لأصعد إليه .

يالكحل دا ما كحلو (١) سواد عيونه فيه
يا لفل دا ما جطفو (٢) بياض جبينه فيه
يا لبحر دا ما شربو سافر حبيبي فيه
والجمح (٣) دا ما انفضو والطين ما نجيه (٤)
ياما أعملى لى سلوك دهب (٥) أغربل لحبيبي فيه

وأنت ترى الشاعرة قد لزمت كلمة « حبيبي » فى كل بيت من الأغنية ، وكررت معها بعض كلمات قليلة ، ولكنها ركبت صورة عامة تتعمق الوجدان .

* * *

وانظر إلى هذه العاشقة — أو العاشق — كيف تؤثر حبيبها الهاجر إيثاراً جميلا ، فتبدؤه بالعتب الرقيق على هجره ولا تتحرج من إعلان غرامها به الذى بلغ حد الجنون ثم تسأله ما الذى أساءه منها ؟ ولا ترد على سؤالها وإنما تتبعه بدعاء أن يهنأ بغرامه الجديد ما دام يجده حلواً وما دام قد انفض حبها من قلبه ؛ كل ذلك فى أسلوب رقيق لا تألفه فى لغة الصعيد الجارية الخشنة :

يمسيك بالخير يا جِنيٌّ على جنى (٦)
يا عز الحبايب (٧) وإيش كان جرى جرى منى ؟
إن كان سوانا حِلى وانفض أنا عنى (٨)
الله يهنيك بيهم ونا يعاونى (٩)

---

(١) لا أكتحل به (٢) لا أقطفه (٣) القمح (٤) لا أنقيه
(٥) الغربال (٦) ياسبب جنون غرامى .
(٧) الأحباب (٨) و (٩) إذا كان غيرى قد حلا لك حبه
وانفض قلبك عنى وإنى أدعو الله أن يمتعك بهم وأن يعيننى على بلواى

وانظر كيف جمع الشاعر فى البيتين التاليين صورة مركبة من عناصر عدة فهو يقول إنه نائم « من الغلب والبين » يسفح الدمع كأنه أسير ، ولا يستطيع الفكاك منه لأنه سفينة أطاحت بها الأنواء على صخرة ناتئة الشعاب فتشابك حطام السفينة مع شعاب الصخرة .

وليس أعنف من صورة الأسير يبكى أثناء نومه على غير إرادة منه ولا أشد دلالة على الأسر من السفينة ترميها الأنواء فى فك صخرة عاتية فلا هى أراحتها بأن أرختها فى القاع ، ولا هى قد بلغت بها الشاطىء ، ولا ظلت تتناشها الأمواج .

نايم من الغلب والبين كأسير يبذل دموعه
بجيت[1] شبه مركب بهلبين[2] ع الشعب طاحت جلوعه

وافتن ناظمو الموال فى تلخيص صورة المحب الهاجر أيما افتتان فالشاعر يصفه بذلك الذى جرحه ثم نسيه بعدما أسال دمه :

يارب صاحب أمانة نعملو مرسال
للى جرحنا وبعد الدم لم يسال[3]
سايج عليك النبى لم تجطعوا السلسال[4]
خلو جناة[5] الوداد بيناتنا تجرى
والله النبى ع الصحابة كل يوم بيسال[6]

وغالباً يجرى الحوار فى الموال التقليدى على صور بيانية جميلة ، فالشاعر

---

(١) أصبحت : بقيت . (٢) له هلبين . (٣) لا يسأل
(٤) لا تقطعوا خيط الود (٥) قناة (٦) يسأل .

فيما بعد يناجى باب بيت حبيبته فلا يلجأ إلى النغم الخطابى thetorique المعروف فى شعر مناجاة الأطلال من أدب الفصحى وإنما يكسب الباب شخصية بشرية فيجعل له مشاعر ويجعله يقاسمه المسرة بقرب الجيل ، ولا يبتعد كثيراً عن واقع نعرفه عن المرأة الفلاحة المحتجبة فألصق الأشياء بسر غرامها الأبواب المغلقة والنوافذ الموصدة وانظر إلى الباب كيف يعتـذر عن عدم البوح بسر هجران الحبيب بأنه يخشى إن هو فضحه أن يجفوه الجيل فلا يعود يلصق خده الناعم بألواحه ولا يقرب وجهه لينظر كعادته من بين تلك الألواح — هذه الصورة مستمدة من واقع ملموس ومع ذلك فقد صاغها الشاعر ضمن صور الحوار الأخرى فكأنها جديدة علينا :

يا باب جوللى على أول ماصاحبتك [١]
يا باب جلبى [٢] أنسلى من هجر صاحبتك
ياباب أنا كنت جاى مع صياح الديك
يا باب أنا كنت ناوى أخلعك ورميك
يا باب أنا كنت أخلعك سبتـك
ما جال الباب خلى العجل [٣] ساكن فيك
ويش يعمل الباب لما صاحبه جافيك [٤]
ما جلت يا باب جالك خفسة بمفتاحك
عيون حبيبى تراعى من بين ألواحـك
ما جال الباب ونا مالى تعـاتبنى
وإيش يعمل الباب لو صاحبك يهاجرنى

---

(١) معنى البيت : إحك لى قصة (معرفتنا) الأولى (٢) قلبى (٣) العقل
(٤) جاف لك .

ما جلت يا باب دنا ضيعت عليه مالى
وليه ماجبلت [١] الجميل بدرى وهو مالى [٢]
دا مكحل العين هزاز البزاز مالى [٣]
جسمن [٤] بحيى لحسنه ونْماوفا وعده
لغمض [٥] عيونى على حسن الجميل وحده
وأحب غزال الفلا واصرف عليه مالى

وعلى هذا النحو تتنوع الصور والأساليب البلاغية فهى رقيقة غنائية فى العتاب والحب والبكائيات ، ومجلجلة نخمة متتابعة النبض العنيف ، فى وصف المعارك بحيث تستأهل أن ينطبق عليها قول ابن الأثير [٦] إن ألفاظها « تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البصر ، كالألفاظ الجزلة تُتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج » .

---

(١) و (٢) ولماذا لم أقابل الجميل فى الصباح الباكر وهو يملأ جرته (٣) إنه مكحول العين ، مشدود الثديين يهتزان ، ممتلىء الجسم وافره (٤) قسما (٥) لأغمض
(٦) صفحة ٩٦ من « المثل السائر » .

الباب الثالث

الأدب الشعبي في إطاره الحضاري

« إن الحضارة الإسلامية التي أوجدتها حماسة النبي الدينية قد استوعبت خير ما في اليهودية والعلم البيزنطي وحملت معها إلى ذلك تراث الهند وفارس وكثيراً مما قبسته من الصين الحافلة بالأسرار ».

الكاتب الإسباني بلاسكو إيبانز
في مؤلفه « في ظل الكاتدرائية »

الأدب الشعبي ، أسلوبه ومحتواه ، حصيلة لحياة عريقة عاشها الشعب ، وحضارات مختلفة درج فيها ، وإذا كنا نؤرخ لأدبنا الشعبي الشفاهي ـ باستخدام العامية العربية في مصر ـ فالواقع أن جذوره أقدم من ذلك بكثير ، وأنها ترجع إلى الأدب الشعبي المصري الفرعوني القبطي في أطواره السابقة .

وكما أن العامية ثمرة تفاعل بين اللهجات العامية القبطية والبدوية . ثم هي قد استوعبت إصطلاحات ومفردات ومعاني شرقية وأوربية ما برحت تستوطن مصر منذ ماشق العرب الطريق لالتقاء تلك اللغات حتى يومنا هذا ، فكذلك الشأن في الأدب ، هو ثمرة تفاعل بين آداب تلك العاميات ؛ القبطية والعربية والشرقية ولكن هذا القول قد يقودنا إلى الخطأ لو أنا اقتصرنا عليه ، فالأدب ليس تفاعلا فحسب بين آداب مختلفة ، وإنما هو أصلا تعبير عن الحياة الإجتماعية هنا خلال

تطورها ، وفى مختلف مراحلها ولذلك ينبغى أن نلم به وسط الحضارات المختلفة ووسط إطاره الاجتماعى .

* * *

عند ما غزا العرب مصر عام ٦٤٠ م ، وجدوا بها حضارة قبطية يونانية فرعونية ، والحق أن التأثير المتبادل بين الحضارتين المصرية والإغريقية ذو خطر فيهما وذو تاريخ سابق على الفتح الإسلامى ، فقبل ألف عام من الميلاد سمح الفراعنة للإغريق بإقامة محلاتهم فى مصر ، ونشأت علاقات إقتصادية وسياسة قوية بين البلدين ، وخضعت مصر للحكم الإغريقى زمناً وللحكم الرومانى زمناً آخر ، وقامت فى الإسكندرية منارات للعلم والفلسفة الإغريقية ومكتبة عظيمة [1] واستقر بمصر سادة من الإغريق والرومان وجند مرابطون ، وكان لذلك كله أثر فى الفن والأدب والحركة الفكرية على السواء .

ولكن البعض يسرفون فى تصوير أثر الإغريق فى الحضارة المصرية وبعض أساتذة الجامعة يجعلون لذلك الأثر المكان الأول ، ويقيسون روح الحضارة الإسلامية بموقفها من التراث اليونانى ، وفى هذا يجرى هؤلاء المفكرون على مذهب المستشرقين[2] وعلماء الحضارة من الأوربيين الذين يؤكدون فى إسراف مكانة التراث الإغريقى ليدلوا على أن العناصر الفعالة فى الحضارة كانت أوربية ، والذين يلح نفر منهم مسرفين أيضاً فى توكيد خطر الحضارة الآرية لا إظهاراً للحقيقة ولكن تدليلا على أن الحضارة البشرية هنا أيضاً ترجع عناصرها الفعالة إلى أسلاف الأوربيين .

---

(١) راجع Papyrus grecs d'epoque byzantine No.67295-G. Maspero وص ٢٥ من كتاب A History of Egypt Under Roman Rule-J C.MILNE

(٢) أنظر مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ص هـ الى ص ك من كتابه (التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية طبعة ١٩٤٠) .

بيد أن إسراف هؤلاء لاتقاس خطورته بالنسبة لرأى من يتعصبون ضد كل ما هو أوروبى ، أولئك الذين يريدون أن يلخصوا تاريخ البشرية وأمجادها فى مصر الإسلامية أو فى الشرق الإسلامى وحده والذين ينفون - فى سخف شديد - حقيقة تبادل التأثير بين تلك الحضارات والثقافات .

على أية حال ما يهمنا هنا هو الاشارة إلى أثر تلك الحضارات فى الأدب الشعبى . ومن ثم نعيد القول بأن أدبنا الشعبى منذ ما نشأ بالعامية العربية أدب المسودين وهؤلاء كما قلنا هم أهل مصر الأصليون والقبائل البدوية التى جاءتنا واستقرت مع المصريين وكان حظها من السيطرة قليلا وأما أهل مصر عند الفتح الإسلامى فيصفهم المقريزى بأنهم كانوا على قسمين متباينين فى أجناسهم وعقائدهم :

« أحدهم أهل الدولة وكلهم روم من جند صاحب القسطنطينية والقسم الآخر عامة أهل مصر ويقال لهم القبط وأنسابهم مختلطة لا يكاد يتميز منهم القبطى من الحبشى من النوبى من الإسرائيلى الأصل من غيره وكلهم يعاقبة فمنهم كتاب المملكة ومنهم التجار والباعة ومنهم الأساقفة والقسوس ونحوهم ومنهم أهل الفلاحة والزرع وأهل الخدمة والمهنة » .

ومؤدى قول المقريزى هذا ، أن قبط مصر عند الفتح العربى ، كانوا يشكلون الطبقات الشعبية المستعبدة من فلاحين وأهل الحرف اليدوية ومن كتبة وصغار رجال الدين وكانوا مغمورين لاتكاد تميز منهم المصرى الأصيل من النوبى من الإسرائيلى ، بل هم جمهور غفير متماثل الصفات، فى الدرك الأسفل من مدارج الحياة ، ثم نجد المقريزى فى غير هذا الموضع وكذلك ابن أياس بل وعبد الرحمن الجبرتى يتواترون الوصف لهذا الدرك الأسفل فإذا صورة المقيمين

عنده ، صورة رقيق الأرض ، يتصرف فيه سيده كيفما شاء ، فله (الحق) في أن يسوطه ويحبسه وليس خارجا على حقه أن يقتله .

والفكرة الذائعة في الأوساط العلمية الجامعية هي التسليم بأكتمال الإقطاع آنذاك ، بل ومن الباحثين[1] من يرى أن مصر الفرعونية ذاتها شهدت الاقطاع وخاصة منذ الأسرة الخامسة .

على أن الجدل حول تحديد مراحل المجتمع المصرى لم يزل في إبانه وذلك للتعارض الشديد بين النظرة المادية في تفسير التاريخ والنظرة المثالية ، فالأولى تفرق بين العهد العبودى والعهد الإقطاعي ، ويرى جمهور أنصارها أن مصر الفرعونية لم تشهد الإقطاع وإنما شهدت العهد العبودى وأن الاقطاع لا يمكن الجزم به في مصر قبل انحلال الدولة الإسلامية أى قبل قيام الحكم الملوكى الأول .

وأيا كانت نتائج الجدل فالمسلم به[2] أن العرب حين فتحوا مصر وجدوا بها أراضي واسعة يملكها أفراد قلائل من الأمراء أو كبار القادة والاكليروس ووجدوا غالبية قبط مصر لا يكادون يملكون شيئاً وعليهم إلتزامات ثقيلة يؤدونها للدولة ولهؤلاء النفر القليل من كبار الملاك .

ولقد أرهق الحكام جمهور المصريين إرهاقا شديداً فهذا بطلر[3] مثلا يحدثنا عن قسوة المقوقس وبطشه في جمع الضرائب ، وعن عنف الجدل الديني بين الملكانيين أهل السلطة واليعاقبة المجردين منها ، ولم يكن مما يجافي المنطق أن يثور

---

(١) راجع كلام ديكوجيس في بحثنا عن الأدب والأسرة :

(١) راجع (حالة مصر الإقتصادية في عهد الفاطميين) للدكتور راشد البراوى طبعة القاهرة ١٩٤٨ — وانظر للتوسع (الملكية العقارية وتطورها) لكامل مرسى باشا (والإدارة المدنية البزنطية) لرويار .

L'Admiristration, Civile Byzantine — Rouillard.

See—The Arab Conoquest of Egypt and the Last (٣) Thirty years of the Roman Dominion — A J. Butler.

الفلاحون والعبيد ثورات متكررة وإن لم يحفظ لنا التاريخ فى مصر إسما شبيها بسپارتاكوس.

وإذا كان العرب لم يستحدثوا تغييراً جوهرياً فى طرائق حياة الفلاح المصرى ووسائل عمله . إلا أنهم بذلك الغزو التاريخى ، قد أدرجوا مصر ضمن الرقعة المترامية عبر الشرق الأوسط ، التى قدر لها أن تحامى عن مشاعل الحضارة الانسانية ، وتسلمها فيما بعد إلى أوربا لتشهد البشرية من جديد حركة الأحياء(١) فالعصر الحديث .

والواقع أن الغزو العربى لم يكن بعض تلك الإغارات التى كانت تشنها قبائل الرعاة على وديان الأنهار ومهاد الحضارة لتدمرها ، ولم يكن مجرد قهر عسكرى بل كان إرساء لعناصر جديدة فى الحياة المصرية ، فقد جاء مصر أقوام عرب أول الأمر فاستقروا بها وخالطوا أهلها وما زجوهم بما حملوا معهم من حياة البادية . ومن معتقدات مخالفة لمعتقدات أهل مصر ، وجاءوا تحفزهم دعوة محمد بن عبد الله وصحابه إلى مواجهة مشاكل الحياة واقتحامها ، ذلك لأن فلسفة الحضارة الإسلامية — على حد قول العلامة الفرنسى روجيه جارودى — لم تكن .

« لتوحى الهرب من معترك الحياة أو الانفصال عنها فمثلها العليا لم يبشر بها فى نشأتها الأولى عبيد أرقاء بل بشر بها فاتحون طموحون فهى إذا لم تكن فى نشأتها فلسفة مثالية تمخض عنها عالم كان يجد نفسه فى مأزق حرج لا مخرج له منه شأن المسيحية

(١) Renaissance

ذلك بأن طريق المستقبل والسيادة كان ينشق أمام الإسلام آنذاك » .

ولا ريب فى أن فلسفة الحضارة الإسلامية أول أمرها كانت حفزا إلى الأمام وخاصة إذا قيست بالحالة التى كان عليها قبط مصر عند الفتح العربى ، والتى لخصناها فيما سبق ، بأنها القهر العبودى العنيف ، لكن الأمر عند ما استقر لبنى أمية ارتدوا عن سماحة صدر الإسلام إلى ذات السياسة المستبدة فأسخطوا أهل مصر حين انتزعوا لأنفسهم خير أراضيها وفرضوا الطابع العربى ومن ذلك إحلال مروان بن عبد الملك العربية بدل القبطية .

والذى يقرأ ما كتبه المؤرخون والكتاب المسلمون، من أمثال البلاذرى واليعقوبى وابن الأثير يرى بجلاء تلك الأسباب التى دعت أهل مصر إلى التمرد على الحكم العربى منذ منتصف القرن الثامن الميلادى واشتداد ثوراتهم أواخر ذلك القرن وأوائل القرن التالى له .

ولكن ينبغى — من ناحية أخرى - ألا نهمل تأثير قبط مصر العظيم فى حياة مصر الإسلامية ، بل الأجدر أن نتابع دخول هؤلاء الإسلام ، فهم قد دخلوه عن رغبة أو رهبة ، وكانوا بالنسبة للعرب النازحين - أرقى مدارج فى الحضارة بمختلف وجوه نشاطهـا - فتيسر لهم أن يذيعوا آراءهم ومعتقداتهم الفرعونية القبطية من داخل الإسلام ، وسيتضح صدق هذا القول عندما نعرض للمعتقدات الشعبية ، وكذلك من مراجعة الفن الإسلامى الذى نخصه بإلمامه عابرة فى الصفحات التالية كى نرى أثر الروح القبطية - التى يذهب البعض إلى أنها صورة من الروح الهللينية — فى حضارة مصر الاسلامية .

إن السؤال الذى يستأهل الرد هو كيف استقام الإطار الحضارى الإسلامى

فى مصر فتلك المسالة أثارت ـ وما تزال ـ الجدل حولها ، وهى تعنينا لأن فى هذا الإطار تخلق أدبنا الشعبى فى مدارجه الأولى العربية .

لقد يحلو للبعض[1] أن يقولوا إن رجل الشارع المصرى المعاصر عبارة عن طبقات من مدنيات تركب بعضها فوق بعض ، فهو مصرى فى ظاهره فإذا رفعت تلك الطبقة الفتية وجدته قبطياً أو إغريقيا، ثم حين ترفع تلك الطبقة تجده فرعونياً ، وليت مثل هذا الرأى كان من قبيل الدعابة أو اللعب بالألفاظ . ولكنه يبدو فى كتابات كثيرة ، وفى كتب متخصصين وخلاصته ومؤداه أنه يستطاع الرجوع والانتكاس إلى حيث كان المصرى عربياً بدوياً أو قبطياً أو فرعونياً ، والحق إن الشخصية المصرية شأنها شأن أى شخصية قومية أخرى ، قد أصبحت اليوم مزاجاً مركباً تركيباً جدلياً وتاريخياً ، لا تستطيع قوة أن تسحق عناصر منها ،أو تسلخ بعضها ، والحق أيضاً أنه بصرف النظر عن تلك المؤثرات المختلفة ، فنحن اليوم عندما ندرس الشخصية المصرية نخطىء الخطأ كله إذا اعتبرناها فرعونية جوهراً أو قبطية جوهراً ،أو عربية بدوية جوهراً ، إنما هى من بعد ومن قبل مصرية وقومية ولا شىء آخر .

وأما جدوى إلمامنا بتلك الإطارات المختلفة فهى الإحاطة اللازمة بجذور الشخصية المصرية . ومن ثم بالخط البيانى لنموها واكتمالها. والذى حدث مع الغزو العربى ،هو التقاء التيار الإسلامى العربى ، بالحضارة القبطية الفرعونية ، وتفاعله معها ، ومن هـذا التفاعل وجدت حالة حضارية لا هى بالبدوية ولا بالقبطية الزراعية السابقة ، وإنما هى حالة جديدة أخص ما توصف به أنها مصرية إن جاز لنا أن نقول ذلك .

---

(١) راجع « رسائل من مصر » للادى دف جوردون .
Letters From Egypt—Lady Duff Gordon

وفى ظل العرب وفدت إلى مصر تيارات من فارس والهند والصين وكانت مصر ملاذاً ـ فى بعض الفترات ـ لعلماء بغداد ورواتها الذين ورثوا تراجم المؤلفات الإغريقية والفارسية وسواها ، فزاد بهذا تفاعل الحياة المصرية بأوسع نطاق من الحيوات الشرقية المعاصرة لها والقديمة عنها .

وفى أدبنا الشعبى ذاته أصداء ذلك الالتقاء والتفاعل فانت تجد فى لغتنا العامية مفردات ومعانى من خارج الجزيرة العربية ومن خارج مصر ، وتجد فى مجموعة « ألف ليلة » قصص الشطار التى لها مثيل لها فى الأدب الفرعونى القديم وإلى جوارها قصصاً جاهلياً كسيرة سيف بن ذى يزن وعمر النعمان وعنترة ، ثم ذلك المثل والحكمة التى تذكرنا بأسلوب أدبى إختمر فى أحواض الأنهار الكبيرة كالفرات ودجلة والسند والكنج وما إليها .

تعرض لنا مسألة الفن الإسلامى فنرى أنه استقر فى مصر فنا زخرفياً ذا طابع معين يحكمه الإسلام الذى حرم التصوير الحي[١] . وتحكمه أيضاً موجبات الحياة الزراعية المستقرة .

ولكن الفترة الأولى من الحكم الإسلامى حين كان الصناع أقباطاً . تشهد عدم التقيد بحدود الروح الإسلامى بل جرى الزخرف المصرى قبطياً لمرحلة طويلة .

يقول الناقد الإنجليزى روجر فراى[٢] .

---

(١) روى البخارى ومسلم عن عائشة أنها قالت : « قدم رسول الله (صلعم) من سفر وقد سترت سهوة لى بقرام فيه تماثيل فلما رآه هتكه وتلون وجهه وقال يا عائشة أشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله ـ قالت فقطعناه منه وسادة أو وسادتين » .

(٢) ص ٨٩ من كتابه « الرسم والتصميم » وروجر فراى هو مؤسس مدرسة مابعد التأثرية فى بريطانيا واشتهر خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها — راجع مناقشتنا لرأيه عن العلاقة بين المحتوى والشكل فى الأدب .

« إن إحدى خصائص الفن الإسلامى الأول هو حيوية الزخارف المكونة من النقطة والخط ولقد نشر الفن الإسلامى هذا الفن الزخرفى فى العالم الإسلامى كله ، وأما أين وكيف ازدهر هذا النهج الزخرفى فلا نستطيع أن نرد على ذلك رداً شافياً وإن كانت لدينا دلائل عدة تدل على أن مصر كانت هى الوطن الأول لازدهاره » .

والذى جعل الفن الإسلامى يزدهر فى مصر على ما يرجع فراى ، إنما هو وجود الفن البيزنطى بها عند الفتح العربى ، وكان الفن البيزنطى قد صار فى مصر ناضجاً مكتملا وفناً سائدا .

يقول الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق[1] .

« ولد الفن البيزنطى فى القرن الرابع الميلادى ونما وترعرع حتى وصل إلى أوج عظمته فى عصر الأمبراطور جستينيان فى القرن السادس الميلادى » .

ويقول :[2]

« ولقد بدأت المحاولات الأولى لتكوين هذا الفن فى بداية القرن الخامس الميلادى وفى خلال هذا القرن وضحت شخصيته عند ما انفصلت الكنيسة القبطية عن الكنيسة البيزنطية واستقل الفن القبطى عن الفن البيزنطى بزوال الروابط التى كانت تلحقه بذلك الفن وفى القرنين السادس والسابع الميلادى تم نضوجه»

العرب إذاً وجدوا عند فتحهم مصر فنا له مقوماته . ولا مراء فى أن البداوة ما كانت لتنتج لهم مثل ذلك الفن من حيث نمائه ودرجته ، حين حرموا تناول

---

(١) راجع كتابه « الفن المصرى الإسلامى » طبعه القاهرة ١٩٥٥

(٢) ص ٧ من الكتاب السابق .

(٣) ص ٢١ من الكتاب السابق .

العنصر الحى فى الرسم وما كانوا يستطيعون فى الواقع تحجير ذلك الفن الصاعد إلى تمامه خلال القرن السابع الميلادي بل واقع الأمر أنهم استخدموه واستعانوا بأهله من القبط ففى زخرف النسيج مثلا نجد العرب لم يغيروا شيئاً من الموضوعات الزخرفية التى كانت تزدان بها الأقمشة إلا فيما يتعلق بالموضوعات الدينية المسيحية فقد منعوها كما أنهم حرصوا على أن يضيفوا الكتابة العربية إلى العناصر الزخرفية القديمة فزخرفة المنسوجات التى ترجع إلى هذا العصر قبطية بحتة[1] .

وهذا الكلام ينطبق على الفترة ما بين ٦٤٠م إلى ٨٦٨م بينما يرى البعض أن نفس هذا النهج الزخرفى ظاهر فى العهد الطولونى (٨٦٨م — ٩٠٤م) بل ومزدهر على أيام الفاطميين .

فالعبرة هنا هى ذلك التزاوج بين الروح الإسلامية وبين الفن القبطى ، وهو الذى كان يتيح إن فى الفن أو فى الأدب وجود العناصر المتباعدة فى نفس الأثر الفنى ونضرب لذلك مثلا فى ميدان الزخرف بمصحف دار الكتب المصرية الذى يرجع إلى أوائل القرن الثانى الهجرى وبه زخارف قبطية ، وكذلك رق مكتبة جوتا بمدينة ميونخ الذى يتضمن صفحة من القرآن وبه أشرطة بين السور تتضمن زخارف قبطية ، ومعظم زخارف جلود الكتب الإسلامية الأولى بمصر زخارف ذات طابع قبطى والتواريخ عليها ، على أساس الكتابة القبطية . .

ولقد سبق أن ذكرنا مخطوطة المستشرق أو يستروب التى يعتبرها البعض أقدم نص عامى مكتوب ، وفيها مزيج من مفردات العاميتين القبطية الصعيدية والعربية الدارجة .

ومؤدى ذلك أن الكتبة والصناع والفنانين كانوا فى المرحلة الأولى الطويلة أقباطا مزاجا أو أقباطا رسميا ودينيا .

(١) ص ٧١ من الكتاب السابق .

إنه من المستحيل أن نتصور أن هذه الحالة فى الفن كانت خاصة به دون الأدب العامى ، بل الواقع أن الأدب القبطى العامى واللغة الدارجة القبطية مازجا الأدب العربى واللهجات العامية العربية ، واستوى من ذلك مزاج عربى قبطى،أو قل استوى مزاج مصرى إسلامى ،وهذا يصدق على الشكل والمحتوى سواء بسواء[1] ولو أردنا أن نشير إلى المحتوى — أى المعتقد الشعبى — أيام العهد الإسلامى لما استطعنا إلا أن نجده مكملا للمعتقد الشعبى الفرعونى ، وإن كان مكملا له فى وجه جديد . وكما أن المصريين أخذوا المسيحية دينا رسميا دون أن ينبذوا فعلا تصوراتهم الوثنية السابقة فكذلك أقبلوا على الإسلام يعتنقونه ولا يتخلون عن تلك التصورات بل غالباً ما كانوا يذيعونها .

ذلك لأن :

«الشعب لا يزال مهما تعقدت المدنيات ومهما ارتفعت يرغب فى أمور هذه القوى الغامضة أن يضع يده على شىء يحس ، فإن لم يكن هو ، فلا أقل من خبر عن غيره الذى وصل إلى هذا ، والشعب فى كل أمة له مميزات خاصة وقد عكس هذه المميزات على طائفة من القصص فأخرج بنفسه دينا ممتازا يتفق فى رسمياته مع دين الدولة أو الأمة ويختلف فى حقيقته فى كثير عن الدين الرسمى[2] » .

وما يقال عن المعتقد الشعبى يقال عن أصول المعارف الشعبية وكذلك السلوك

---

(١) صنف أبو عبد الله محمد بن أحمد المقدسى فى كتابه « أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم الذى أكمله عام ٩٥٥م العلاقة اللغوية فى مصر آنذاك فيقول فى ص ٢٠٣ إن لغة أهل الذمة (المسيحيين) هى القبطية ولغة البلاد — يقصد اللغة الرسمية — العربية التى يصفها بالركاكة وإن الكتاب كانوا نصارى (ص ١٨٣) والأمر اللافت للنظر ملاحظة أبى منصور البغدادى حيث قال بأن الباطنية هم العامة وهم الأقباط وهم القبائل العربية النازحة إلى مصر وبين النهرين الخ الذين كانوا يعارضون قريشا فهؤلاء جميعا روجوا آراءهم الخاصة المخالفة لتعاليم الإسلام .

(٢) ص ٥ من رسالة الدكتوراه « ألف ليلة » للسيدة سهير القلماوى .

الاجتماعى وقضايا الأخلاق ، وكافة أنحاء ذلك التراث المتعدد الجوانب .

* * *

بيدأن ذلك التراث قد انطبع كثيراً بطابع الإقطاع الثقيل أيام الحكمين المملوكى والتركى اللذين عاشا على أنقاض الحضارة الإسلامية ، وكانا فى كثير من الوجوه نكسة عنيفة إلى الوراء ، فهؤلاء الأجلاف لم يظهروا سماحة الغزاة العرب الناهضين الطامحين ، ولم يخالطوا المصريين كما خالطهم العرب ، وإنما كانوا أداة لازمة طاحنة وظلام دامس ، فإذا مصر التى كانت قبلة الأنظار وتاج الحقيقة كما يقول ابن خلدون ، تنحدر إلى قرار من التأخر سحيق ، وصفه الرحالة الفرنسى ، سافارى الذى عاش فى القرن السادس عشر الميلادى فقال :

« إن هذه البلاد الغنية التى كانت عصوراً ملاذ العلوم والآداب والفنون يحتلها اليوم شعب جاهل بربرى يسومها سوء الخسف . . . أجل ! إن الطغيان ليسحق بنيره الحديدى أجمل بلاد العالم » .

وفى هذا المجتمع الاقطاعى المظلم تعطلت النزعات الحضارية ، حين كان المسلمون يترجمون جالينوس وابيقراط وأفلوطين وأرسطو ، ويضيفون إلى العلوم الطبيعية والحسابية ، وانحدر الأدب العربى أيما انحدار فذاع التكلف والاصطناع والتقليد ، وفرض على العامة أشد القهر فغامت النفوس ومالوا إلى السحر والتنجيم والخرافة وانتشرت معانى الخوف ومداراة الحكام ، واللف فى تمدهم ، وإذا كانت بعض العادات ترجع إلى ما قبل الحكم المملوكى والتركى ، إلا أننا وقد اعتبرناها ذروة الإقطاع ، نميل إلى تقصى بعض تلك العادات فى ظلهما .

يحدثنا ادوارد ويليام لين بأنه قد بدأت :

« عادة مضغ الحشيش وتدخينه فى مصر أثناء النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى » .

كما نجد فى كتب ابن إياس والمقريزى ، وفى تمثيليات طيف الخيال لابن دانيال كلاما عن عادة مضغ الحشيش بذلك القرن ، ومثل هذا نجده فى ألف ليلة وتلك الآثار التى دونت كتابة خلال ذلك القرن والذى يليه . وعلى أية حال فعصر الإقطاعية وخاصة المملوكية التركية نجدها فى الأدب الشعبى أرسخ ما تكون ، فالأدب الشعبى التقليدى كثيراً ما يحتفى بمعانى الخوف والتردد والاستسلام ، وتلوح فيه شخوص الحشاشين نماذج المصرى الحاذق وتنعقد فيه السخرية من غباء أمراء الإقطاع بهذه الأمثال الصارمة القاطعة فى تسفيهها لهم ، وتلك النوادر والقصص ومقطعات الشعر .

ثم نجد معانى الاستغراق الحسى والاستجابة للدوافع الجنسية ، وذلك لامراء عنوان النكسة عن مدارج الحضارة .

ونجد من مخلفات ذلك العهد الألفاظ الدالة على الحرب وأدواتها ، وعلى الحكم المستبد ، والألقاب وألفاظ التفخيم التى تنم عن الاسترقاق ومعانى المخاتلة والممالأة .

* * *

على أننا نحب هنا أن نشير إلى مكانة الأديب الشعبى وسط ذلك الإطار الإقطاعى فكثرة غير منكورة من أدبنا العامى ، قد أنشأها أولئك الندماء الذين أشاعوا المعانى السابقة وأذاعوا الصنعة وتقليد أدب الفصحى المتفسخ آنذاك .

ومن الأخطاء الشائعة القول بأن الفروسية كنظام اجتماعى قد استقامت من خلال حاشية أمراء الإقطاع وبالتالى فأدب الفروسية العامى تصوير لحياة

هؤلاء إذ الواقع أن لذلك الأدب أصولا عربية إسلامية ، قدر لها الذيوع في الأوساط العامية ، لا كتراث فني فحسب ، بل وأيضاً كسلوك اجتماعي غذتها التمردات الكثيرة لتي توالت في ريف مصر ، تلك الحياة المغامرة التي عاشها أهل الفتوة والسطو ممن لم يكن إنشاء الأدب العامي والتمثل به أمراً نابيا عليهم ، وحسبنا مثلا ابن عروس الذي خلف لنا ديوانه وأكثر منه حياته المغامرة كقاطع طريق وفتى من فتية الليل .

* * *

على أن المنادمة واحتراف الأدب العاميّ من ناحية وإجراءه مأثورات فروسية من ناحية أخرى ، يطبعان أدب القرية التقليدي المعروف لنا خلال القرن الماضي وإلى فترة غير بعيدة ، فالآثار التي جمعناها من قرى المنيا لا تنفرد بإظهار هذا الطابع ، بل هي أنموذج صادق له ، ومن ثمّ فتاريخ مصر الحديثة المصطلح عليه علما يشتمل على أدب عامي متسلسل عبر الحضارات السابقة ، وإن كان تميزه بالروح الاقطاعية شديداً ، وكذلك هو يحوى أدباً جديداً تماماً ، أدب المدنية ، الذي سميناه بأدب الفكرة الوطنية .

وهذا الأدب الجديد ساده إطار حضاري من نوع لم يتسن لمصر من قبل يكفي أن نصوره من زاوية النشاط السريع المتصل بأوروبا بدل الشرق ، الخاضع لتأثيرات مدنيتها العالمية ، ويكفي أن نقول عنه أنه ذلك الإطار الذي ما برح يمتد من المدينة إلى القرية ، ومن الطبقة الوسطى إلى الطبقات الشعبية ومنها الفلاحون ، والذي يحمل معه لا فلسفة حضارية جديدة على مصر فحسب بل وهزات تتوالى عليها ، كما تتوالى على العالم ، تزيد التناقض الجذري بين التيار الحضاري التقليدي وما ينجم عنه والتيار الحضاري الحديث .

والمسألة الهامة بالنسبة لنا وسط ذلك كله هي إكمال ووضوح القومية

المصرية ، بحيث أنه لم يعد أدبنا العامى إمتداد الأداب العامية العربية ، وإنما هو تصوير لقومية ناهضة.

واللغة العامية[1] نفسها ، كأداة فنية ، قد تمثل لنا ذلك الاستواء ، إنها صورة لتفاعل التيارات الحضارية المختلفة وإذا كانت لم تزل على حيويتها العظيمة من استيعاب الجديد إلا أنها استكملت مقوماتها كأداة فنية وقادرة على رسم أدق خلجات الروح الوطنى . .

إن الإنتكاس الرهيب الذى أصاب مصر خلال عهد الإقطاع ، قد تحول إلى تقدم واستهداف الحضارة من جديد ، وأدبنا العامى مرآة ذلك التحول .

---

(١) فيما بعد أمثلة للكلمات غير العربية فى لغتنا العامية ونحن نلاحظ أن المفردات الأوربية أحدثها عهداً ، وأنها بسبيل الزيادة على مر السنين ، وكذلك سيجد القارىء دلالة الألفاظ التركية والفارسية وغيرها على نوع مؤثرات تلك الحضارات .

كلمات ذات أصل يونانى : مزيكا ـ بوليتيكا ـ ارغن ـ كراوية ـ لبة ـ ارطاس ـ قمة طاجن ـ طرابيزه ـ يانسون ـ فانوس ـ إبليز ـ فطرية ـ فونوغراف ـ كورس ـ أكروبات تياترو ـ دراما ـ أكاديمية .

كلمات ذات أصل قبطى ومصرى قديم : أسماء الأشهر القبطية ـ ست ـ واحة ـ طوب حالوم (نوع من الجبن) ـ ملوحة ـ بورى ـ تمساح ـ برسيم ـ سريس ـ سنط ـ بلح امهات ـ بلاس ـ ماحور ـ أردب ـ روبية ـ أمو ـ جى (للاستغاثة) ـ ورور ـ بح

كلمات ذات أصل سريانى : ـ كرنب ـ كشكول ـ كوز ـ فرعون ـ مالوش ـ فندق ـ سمسار ـ زبون ـ دحال ـ بردعة ـ بز ـ شتله

كلمات ذات أصل عبرانى : بوص ـ تابوت ـ تلميذ ـ توراة ـ حرش ـ شاشة .

كلمات ذات أصل فارسى : كمنجه ـ طنبور ـ تخت ـ بهلوان ـ نادى ـ نفير ـ هون ـ هندام ـ ششم ـ قش ـ قلم ـ لون ـ كنار ـ كهربا ـ طاقة ـ طربوش ـ طشت ـ خيار دكان ـ سروال ـ سبح ـ شاكوش ـ الك (ذيل) ـ ياسمين ـ شال .

كلمات ذات أصل هندى : ببغان ـ بفته ـ خرزان جنزبيل ـ سكر .

كلمات ذات أصل تركى : أبعادية ـ أحنة ـ طوبجى ـ قشلاق ـ قنبلة ـ كرباج لغم ـ طابور ـ قشله ـ برمجى ـ كبجى ـ شوربة ـ يمك ـ شنطة . زنبلك . راهوان . زلابية . دمغة . دك . جة ـ خوخ . جزمه . خاون

كلمات ذات أصل إيطالى : كبوشة . برميل . بنيه . بريطه . بورصة . حران . خرطوش . بنكير . مورتادله . فنو . شكولاطة . جيلاتى . جرى . جازوزه . بيرة . بتللو . بسكوت . اسبرتو . جواتى . كتيبة . إستابيلا . بركان . كازينو . ستوديو .

الباب الرابع

الأدب الشعبي فى إطاره الاجتماعى

« من المتفق عليه فى أيامنا أننا لكى نصل الى دراسة شعب من الشعوب والى معرفة نشاطه الروحى والنفسى لم يعد يكفينا أن نحيط بلغته وأدبه وتاريخه وآثاره ، بل ينبغى لنا أن نعرف عاداته ومعتقداته وطرائق سلوكه وفى كلمة ، ينبغى أن نلم بكل ما يشكل تراثه الشعبي »

دكتور مافريس

أردنا من تدوين الفصل السابق أن نجعله مدخلا لصاب هذه الدراسة، ذلك هو أدبنا الشعبي فى إطاره الاجتماعى . وسوف نفرد هذا الفصل لفكرة السلطة (autorite) والأدب ونعرض فى آخره لمكانة الأدب الشعبي ثم نوالى فى الأبواب التالية أوجها مختلفة تتناول محتوى الأدب الشعبي .

***

حين قلنا إن ثمة جدلا شديداً حول تأريخ مراحل المجتمع المصرى، كنا نعنى تلك الآراء التى أبداها علماء المصرولوجيا كموريه من ناحية وآخرين تخصصوا فى دراسة العالم القديم كجوردن تشايلد صاحب كتابى « الإنسان يصنع نفسه » و « التقدم وعلم الآثار »[1] ومؤدى الخلاف بينهما هو ماهية الحضارة الفرعونية والقبطية فهل هي عبودية كما قال جوردون تشايلد أم تراها إقطاعية كما يقول موريه وديكوجيس وأمثالهما ؟

---

(١) Pregress & Archeology

ومع أننا نميل إلى الأخذ برأى جوردون تشايلد ، إلا أننا فى هذه الرسالة سنورد كافة الآراء على إختلافها بغية أن نصور النشاط التى تعنينا بالذات وأولادها مسألة السلطة Autorite ونعنى بها هنا السلطة الاجتماعية، أى تلك القوة الضاغطة المتمثلة ظاهريا فى إحكام العرف الإجتماعى والمرتكز مادة وموضوعاً إلى امتلاك وسائل الانتاج .

فورية يحدثنا عن فترات الإقطاع فى الحضارة المصرية القديمة[1] فيقول إن ثمة إقطاعيات ضخمة ظهرت فى امبراطورية ممفيس بين القرنين السادس عشر والرابع عشر قبل الميلاد وكانت سلطة أمرائها تزاحم سلطان فرعون نفسه وأنه منذ الأسرة التاسعة إلى الحادية عشر أصبحت للعائلات الإقطاعية حقوق فرعون المقدسة وسلطانه فكان رؤساؤها قادة للجيش ورؤساء لرجال الدين والقضاة و « حماة لليتامى والبؤساء والأيامى » وتشايلد يتحدث أيضاً عن سلطان هؤلاء النفر الذين سماهم بأرباب العبيد وهيرودوت يصف لنا عادات المصريين الذين رآهم أثناء سياحته فى مصر بما يدل على إعمال السلطة الاجتماعية من ناحية وتقبلها عن رهبة أو إصطلاح من ناحية أخرى .

والمقريزى يذكرنا بالسلطة التى كانت رهن أيد قليلة من أتباع صاحب الأمر الرومانى والتى كانوا يعملونها بالنسبة لعامة قبط مصر والتاريخ من بعد يسجل إعمال تلك السلطة على نسق متصل معروف فى ظل الأمويين والعباسيين ومن جاء بعدهم بحيث يجوز أن نعتبر أن التقاليد والعادات ما هى إلا مظاهر ودلالات على السلطة ذات التاريخ القديم .

* * *

---

(١) ص ٢٤٨ وما بعدها ج ١ من كتابه « تاريخ الشرق »
Histoire de L'orient.

والسلطة الاجتماعية بدورها مظهر للتصاعد (الهيراركية)؛ وذات أثر أعظم ما يكون فى أدبنا العامى وتبدو فى صور مختلفة: فى وفرة المال أو كثرة الأتباع، أو عراقة الأصل، أو فى تقدم السن أو فى وفرة التجارب الخ .

وأصحاب هذا النوع من السلطة الاجتماعية أو ذاك، متقدمون على الكافة الذين يسلكون نحوهم سلوكا يتسم بالخضوع أمامهم أو الانقياد لهم فيقف الفقير إذ أقبل الغنى ويفسح الصغير الطريق للكبير، ويترجل من هو أدنى مقاما عن دابته إذا مر بمن هو أعلى منه منزلة إجتماعية، ويقبل يده عندما يحييه، ويتخذ فى مجلسه مزدجر الكلب، وإلى وقت قريب لم يكن من هو عند أسفل السلم الاجتماعى بقرى الصعيد يستطيع أن يحتذى حذاء إذا مر بدروب سادة القرية، ولا أن يواجههم وقد غطى صدره بصدار، والمرأة لم تزل تسلك من الرجل مسلك التابع، والقبطى لم يبرح فى بعض قرى الصعيد يبدى من السلوك ما يوقر به المسلم توقيراً .

ثم تأتى لغة كل يوم بألفاظ تدل على ذلك التصاعد، ففى بعض قرى المنيا يسمى الفلاحون بعض البدو أو الفلاحين القادرين بـ« يالزيمى » أى يا ملتزمى وكذلك يسمى فقراء الأقباط المسلمين بـ« يا بدوى » أى يا سيدى العربى والأتباع يسمون سادتهم بـ« يا عمي » وغير قليل من نساء تلك القرى يسمين أزواجهن بـ« يا سيدى » ولفظة « ست » ذاتها لاتباح للصعاليك . وحتى سنوات كثيرة من القرن التاسع عشر كان المؤرخون يصفون العامة بصفات تسقط عنهم إعتبارهم الإجتماعى لا لشىء إلا لأنهم لم يكونوا من أهل السلطة ومن تلك الصفات أنهم أوباش وحرافيش وزعر وعراة الخ .

وليست هذه الصفات كما يبدو وليدة المجتمع العربى بل هى ترجع إلى أيام الفراعنة فهيرودوت يقول أن المصريين كانوا يخلون الطريق للمتقدمين

فى السن « وإذا أقبل رجل كبير القدر أو سامى المنزلة على من هم أدنى منه هموا واقفين »[1] والأمر إذا أن أصحاب السلطة الزمنية أو الروحية — بأوسع ماتفهم هاتان الكلمتان — قد رتب المجتمع بإزائهم منذ أمد سحيق سلوكا خاصاً يسنده عرف مصطلح عليه ، ينبغى أن تنفذه الجماعة الشعبية .

* * *

وشاعت لوجود هاته السلطة نظرتان متلازمتان ومتعارضتان، إن فى العادات أو التصورات المثالية أو فى الأخلاق ، وبالتالى فى محتوى الأدب .

أما النظرة الأولى فلا مراء فى أنها تعبر عن أصحاب السلطة ، وتلك ترى أن المجتمع التصاعدى أزلى، وأصلها الأسطورى الاعتقاد بأن الاله أو الآلهة خلقوا العالم ورتبوه درجات وأن رأس الجماعة البشرية فى أية ناحية من نواحي نشاطها إما أنه إله فى صورة بشر أو هو بشر فيه كلمة الله وسره ، ومن ثم فالرابطة التى تربط وشائج المجتمع هى تلك القوة الإلهية المتمثلة فى فرد أو أفراد قلائل ، وأن المجتمع بصورته هذه أزلى لا يتغير .

وبرغم هذا الأصل الأسطورى فهناك من نقاد الأدب من يعبرون عن أزلية المجتمع تعبيرات ظاهرها حديث وجوهرها ذلك الظن الغيبى فيقولون بأن طبيعة النفس الانسانية ثابتة لا يعتريها تغيير وستبقى على حالها تلك إلى ماشاء الله ،فلا غرابة فى أن يصور الأدب مجتمعاً تصاعدياً أزلياً ، لأنه فى الواقع ، يصور النفس الإنسانية الثابتة ، وما دام أن الشر والخير فطريان ، والعلو والهبوط سابقان ومقدران ، والامتياز والانغمار أبديان فكذلك مدارك المعانى الفنية لا تخرج على هذا الثبوت .

---

(١) ص ٧٨ من كتاب « هيرودوت » لإيفانز .

وأما النظرة الثانية فتعارض الأولى تماما ، وتفسر بأن لها أصولها التاريخية أيضا حين كان المجتمع على المساواة الفطرية البدائية ، وحين استمدت مادة حياتها من تمردات المسودين التى لم تنقطع عبر التاريخ ، والتى نجد أمثلة كثيرة عليها فيما كتبه أمثال موريه والأستاذ سليم حسن[1] عن مصر الفرعونية وفيما أورده المؤرخون الإسلاميون والمتأخرون عن فترة التاريخ الوسيط ، ونجد إشعاعاً لها فى نشدان الحياة الفاضلة التى سنفصلها بعد حين .

ونقاد الأدب المتحيزون لهذه النظرية يفلسفونها بتولهم إن ثبوت معنى السلطة التصاعدية طارىء وإلى تغيير ، وما كان ليوجد إلا عند ما استطاع أصحاب تلك السلطة أن يوفروا لأنفسهم ولمن يلوذ بهم من الأدباء والندماء حياة الفراغ المستقرة نوعا وأن يخصصوهم لإنشاء الأدب المعبر عن معنى الثبوت ذاك ، وما دام أن أصحاب السلطة تفرغوا لأنفسهم من العمل فقد هيىء لهم استدامة سلطانهم ولا غرابة فى أن تتحجر تصوراتهم ونظرتهم إلى العلاقات بينهم وبين من هم دونهم مكانة ، وأن يصير مثلهم الأعلى استدامة أوضاع تلك الحياة التصاعدية ، وأن تتلون مشاعرهم ومقاييسهم الجمالية وذوقهم على هذا الأساس وحده ، ولا ريب أنهم استطاعوا أن يصيغوا التفكير العام بنظرتهم تلك خاصة وقد استخدموا أولئك الندماء والأدباء الآلاف من السنين .

* * *

---

(١) مثال ثورة العبيد بعد سقوط الدولة القديمة ص ٢٥٦ من كتاب موريه « النيل والمدينة المصرية » وص ١٤٠ من كتاب سليم حسن « مصر القديمة » وصفحات ٤٠٢ الى ٤٠٤ من نفس الكتاب حث أورد نصائح الحكيم المسن التى تقول « الذين كانوا يرتدون الكتان الجميل أصبحوا فى خرق بالية ومن كان لا يملك شيئا أصبح صاحب ثروة فكان الأمير يمدحه تملقا » بل وشملت المعارضة السلطة الروحية فيقول الحكيم المسن (ص ٤٠٣) كتاب سليم حسن السابق) « وأصبح الرجل الأحمق يشك فى وجود الإله فيقول إذا عرفت أين يوجد الإله قدمت له قربانا » وكتب ابن عبد الحكم المصرى وابن الأثير وابن خلكان والمقريزى تكثر من الإشارة الى مقاومات فلاحى مصر .

عرضنا هاتين النظرتين لأننا سنلتقاهما أبداً فى مأثورات العامة . ذلك بأن الأدب الشعبي يصورهما كلتيهما ، وإن كان يصور النظرة الأولى - أزلية المجتمع التصاعدى - تصويراً أوسع من الثانية بكثير .

هو يذهب فى تفصيلها مذاهب ثلاثة ، يقرر معناها ، ثم يبرر وجودها ، ثم يدعو إلى احتضانها جريا وراء المنفعة أو تحقيقاً لمثل أعلى أخلاق .

يقررها حين يقول بأنه من المستحيل أن يرتقى الكافة فيصلوا إلى المساواة مع أهل السلطة .

« إن طلع من الخشب ماشة يطلع من الفلاح باشا » .

ولا يكتفى بأن يقول إن هناك طينتين إحداهما للفلاحين والأخرى للباشوات بل وينفى كل أمل فى الفلاحين .

« عمر الفلاح إن فلح » .

فمهما ارتقى فلا بد وأن يغلب عليه أصله .

« الفلاح مهما اترقى ما تروحش منه الدقة » .

ولا سبيل إلى المساواة فى هذه الحياة الدنيا فتلك مشيئة الله .

« ربنا ما سوانا إلا بالموت » .

وهم يقررون التصاعد عند ما يقولون بأن حكم الجماعة ليس نابعا من إرادة كافة أعضائها بل هو وظيفة يتفرغ لها رؤوسها فيقولون :

« حكم البلد على تلها » أى على أعلى من فيها مقاما .

ومن ثم فلا مكان لجماعة بغير رئيس :

« اللى ما لوش كبير يشترى لو كبير » .

والأدب الشعبي يذهب ثانيا إلى تبرير تلك النظرة فيقول بأن تقسيم العمل

الطبيعي يقضي بأن يكون هناك متفرغون من العمل وظيفتهم السيادة وآخرون منصرفون إليه وظيفتهم الخدمة ، ويستنكر الأدب الشعبي في هذا الجانب ، أن يكون الناس جميعاً سادة ، فالمثل يقول : « لما انا ست وانتى ست مين يكب الدست » وفى نفس المعنى « لما أنا أمير وأنت أمير مين يسوق الحمير » .

وفى تبرير قيم السلطة مأثورات شائعة تنم عن الخضوع ، ومنها «الخضوع عند الحاجات رجولية » وذلك بالطبع تبرير للعبودية يأباه العرف العام كثيراً .

ومنها مايبرر الخضوع صراحة بالتماس السلامة الشخصية :

« طاطي براسك مابين الروس ماشى عليك يدوس » .

بل وما يبلغ فى محاذرة الشر حد الابتعاد عن كل ما يمكن أن يتصل بالمتاعب فهناك مأثور شائع يقول «ابعد عن الشر وغنى له » أى باركه وأنت فى عزلة عنه ، ولكن نفس المأثور قد يستكمل باستنكار الغناء للشر ذاته خيفة أن يجر وراءه المتاعب « إبعد عن الشر وغنى له ، قال لا يغنى لى ولا اغنى له » .

وقد نسمع صيغة أخرى لهذا المثل تنصحنا بأن نبتعد عن الشر ونحفر قناة بيننا وبينه والمثل يقول « إبعد عن الشر وقنى له قال : لايقنى لى ولا أقنى له » .

وفى هذا الجانب كذلك تلك المأثورات الداعية إلى ممالأة أصحاب السلطان فهذا المثل يبرر ظلم السلطان بأنه الضامن للعدل والنظام بين الرعية « إن عدل السلطان جارت الرعية » .

وعلى أى حال فينبغى — حسب هذه النظرة — تملق أصحاب السلطة :

« اسجد للقرد فى زمانه » و « وإذا ناس بتعبد عجل حش وارمى له »

ومن ثم فالخضوع مقدما لأهل السلطة لا غبار عليه :

« اتوصوا علينا ياللى حكمتوا جديد ، احنا عبيدكم وأنتم علينا سيد » .

وبالتالى يلازم هذه المعانى ، استنكار أنفة الفقراء أو تمثلهم بعادات وحياة أهل السلطان فليس يجوز أن يشرب الفقير الخمر « عريان الط .: ويتأمز تأميز ويقول باب الخمارة فين » وليس لهذا الذى قتله الجوع أن يجاوز قدر سادته وإلا كان أمثولة « أصفر ومعلول ويعدى أولاد الأصول » و « أصفر بعلة وللم جلة ويقول الستة بقرش » أى برغم فقره وانحطاط عمله فإنه يتشبه بالتجار فيتمن لسامعته الدنيئة القوانين .

* * *

تلك هى النظرة الأولى ، ولكن كيف يسوغ للمجردين من السلطة أن يكونوا هم رواتها ومذيعيها ؟ الواقع أن المسألة ليست جدلا أخلاقياً ، وإنما الأفكار تتبع السلطة ، فإذا ما توافرت لفئة معينة ذاعت أفكارها ، وأصبحت هى الحصيلة الغالبة على من دونها .

فكيف نرى نظرة المجردين من السلطة ؟

تقرر الأمثال العامية إحدى سمات الحياة فى مصر وتلك أن السلطة كثيراً ما اجتمعت للغزاة الأجانب فى فترات طويلة من تاريخنا — يقول المثل « ديار مصر خيرها لغيرها » فإذا ما اجتمع المال لأحد فهو صاحب الدار وأما الفقير فغريب فى وطنه « فقر المرء فى وطنه غربة » .

والأمثال جد كثيرة فى المقارنة بين صاحب السلطة الاجتماعية وبين المجرد منها ، فالمأثورات تصور جشع الأول فتقول « خدو من فقرهم وحطوا

على غنام » و « أبو جموسة يحسد أبو معزة » و « أبو مَيّة يحسد أبو دفية »[1]

ومأثورات تنفى استطاعة الثراء بغير « خميرة » سابقة :

« اللى مالوش خميرة مايختمرلوش عجين » و « ياطالب المال بلا مال كحامل المية فى الغربال » .

ومأثورات أخرى تسجل مظاهر أصحاب هذا النوع من السلطة ، فالجماعة البشرية تحتفى بأخبارهم أيما احتفاء وتهدر أقدار الآخرين فإذا مات غنى لبسوا عليه السسواد فأطالوا فى ثيابهم وأما الفقير حين يموت فلا خبرا :

« غنى مات جروا الحبر وفقير مات مفيش خبر »

والغنى مهما أتى من شواذ الأفعال فلابد من تبرير شذوذه وأما الفقير فيواجه بحقيقة ما يعمل :

« إذا غنى كل حية قالوا من حكمته وإذا كلها الفقير قالوا من حمريته »

ذلك لأن الاعتبار للمال « الاعتبار للمال موش للرجال » بحيث يمكن التغاضى عن أصل الثرى « أصلك فلوسك وجنسك لبوسك » وبأزاء هذا جميعاً تردد المأثورات نقداً لهذا النوع من السلطة بأن تقرر وقائع مثيرة « ابن مين اللى محمول ابن اللى عندها مأكول وابن مين اللى ماشى ابن اللى معندهاشى » وكذلك « إذا رأيت الفقير بيجرى إعرف إنه بيقضى حاجة للغنى » وتخص المأثورات استجلاب المال بالغصب ، بقدر ظاهر من التجريح فـ « مال الناس كناس » و « ما تجيبه الريح تاخده الزوابع » و « بيت النتاش ما يعلاش » وعلى أى حال يتناول النقد جانب التفرغ من العمل — وهو كما رأينا أصل

(١) أبو مية — من يملك مائة فدان — الدفية ثوب خارجى يلبسه الفلاح الفقير .

فكرة ثبوت التصاعد وأزليته — فالأدب كالعرف العام يشيد بالعمل فـ « العمل عبادة » ويجعلونه الضامن للتطهر من « النجاسة » فيقولون « الأيد البطالة نجسة » ومن ناحية أخرى فثمة نقد شديد للتفرغ من العمل فالمثل يقول « إعمل إنت ياشقى لهذا المتكى » وفى هذا المعنى تنسج أغانى العمل فتصف ثوب العمل بأنه « مرجوم » أى شر أو شيطانى ، وتعرض بمن ينام حتى الضحى فتقول بأن ذلك من شيم الجثث النتنة — كما هو وارد فى مقطوعة الحداء الصعيدية التالية :

من طلعة النجمة وجال لى جوم
إجلع الجبه[1] والبس المرجوم[2]
وحنا[3] سرنا و الخواجا[4] نايم
نوم الضحا للهف[5] والرمايم[6]
وحنا سرنا والنـدا ما طار
و الخواجا للضحى ما جـام

وفى « الواو » عامة تعريض بمن لديهم مال يصورهم الشاعر بأنهم أنذل وأنباذ ، ففى الموال التالى يعدد الشاعر وجوه بؤسه ونـكده ويحمل « الدنيا » مغبة ظلمه ، وهى التى ينعم فيها « النذل » الذى يجد كل يوم مالا يأتيه بغير أن يؤدى أى عمل :

من كتر غلبي بدور ع الشجا ماجاه[7]

(١) الجبه : هنا عنى ما يلبس للراحة والزينة (٢) المرجوم : اللعين (٣) وحنا : ونحن (٤) الخوجا : الخواجة : أى صاحب العمل وأصلها تركى بمعنى الأستاذ ثم صارت للسيد (٥) الهلف : الصعلوك (٦) الرمايم : الجثث النتنة (٧) ماجاه : ما ألقاه ، لا أجده .

ولا التجيش البيساته حتى فى ملجاه(١)
دى دنية الشوم لاخلت عزيز ولاجاه
فيها لعزيز ينظلم والنـدل يتهنى
من غير مايشجى يلاجى كل يوم ملجاه(٢)

وفى موال آخر ينقد الشاعر أحوال هذه الحياة ، التى حكمت على « السبع » — والسبع فيما نسمع ونقرأ من مأثورات رمز كريم الأصل ، أو الشجاع القادر ، أو المحتاج الطامح — حكمت عليه بأن يرجو الـكلب صاحب السلطان ، أو صاحب المال أو من بيده نفع ما ، فيذهب إليه وينتظر ببابه حتى يصحو فيقرأه التحية ولـكن منشىء الموال يختمه بدعاء الخالق أن يرجع الأمور إلى سابق عدلها ونظامها فيرد الـكلب ينبش تراب الـكومة ، ويرد السبع يتبختر « زى عاداته » :

« حكمت ع السبع راح للـكلب حد الـكوم
لما صحى الـكلب جال لو السبع صح النوم
أنا أسألك يارب يا مجرى بحور العوم
ترجع السبع يخطر زى عاداته
وترجع الـكلب ينبش فى تراب الـكوم

وموال آخر يلوم الحياة التى وهبت النذل حديقة ذات ورود شذية ، وقدمته بينما أخرت « السبع » — وهذا الموال بمعناه شائع فى المأثورات القصيرة التى تقول بأن علامة الساعة هى استصلاح الأرض البور على يد الأنفال :

(١) ملجاه : ملجأ (٢) ملجاه : مال جاه .

« آخر الزمن تظهر ولاد الندولة وتزرع الأرض المهجورة »

وأما الموال فيقول :

سبع الفلا دخل الغاب[1] وحمل الهم
والفار بنى له جنينة وردها ينشم
والعم عملوه بداية والبداية عم[2]
الله يلعنك يا زمان أصبحت بالهم[3]
تأخر ولاد السبوع وتقدم ولاد الكلاب تحكم
دا الكلب لما حكم قال له الأسد ياعم

ولكن العامة يتناولون فروع السلطة الزمنية والروحية جميعاً بهذا النقد والتعريض وتصور « الحواديت » فى كثرتها الحياة المرهقة فى ظل الحكم الاقطاعي التركى المملوكى ـ فترسم لنا الملك أو الوزير بصورة الرجل الباطش ضيق الأفق ، عنيف النزوات . تعرض له مسألة بسيطة أو يتراءى له حلم من الأحلام ، فيسأل وزيره أو معاونه أن يأتيه بالحل ، وكثيراً ما يعلق حياته على الإتيان بذلك الحل . ويشاء ناسج (الحدوته) أن يجعل الوزير يمضى ملهوفا إلى « الفرز » أو أمكنة الشطار ، حيث نماذج المصريين الأذكياء القادرين ، وما أن يقص عليهم المسألة حتى يلتمع الحل فى رأس الحشاش أو الشاطر . وفى معظم الحالات لا يدلى الشاطر بالحل إلا بين يدى السلطان نفسه ، توكيداً سلبياً لتفوق المصرى على التركى والمملوك الغبى .

وتأتى الأمثال الدارجة فتصور أداة الحكم بالفساد الضارب فثمة حكام

---

(١) انزوى بعيدا عن معارك الحياة ومتاعبها .

(٢) معنى البيت : السيد جعلوه فى أسفل السلم أول ما يبتدأ به وأما من كان بالأسفل فقد جعلوه سيداً .   (٣) أصبحت بالهم صرت لا تساوى شيئا .

عديدون ورعية مسكينة قليلة « أردب مشايخ وربع فلاحين » وهـذه الأداة مضرب الأمثال فى البطء « يوم الميرى بسنة » والقاعدة بأزائها «أرشوتشفو» و « البرطيل شيخ كبير » ثم يتناول الأدب شخصيات هـذه الأداة بالسخرية والنقد فصورة الحاكم ـ ويبدو أنها صورة الحاكم التركى والمملوكى ـ صورة اللص فـ « حاميها حراميها » وأى شر باسط جناحيه مثل « كرابيج الحاكم » ما فاتك منها خير مما يصيبك ـــ وعلى أية حال فما من أحد يلمس شيئاً للسلطان إلا وينااله الضر « اللى يشرب من مرقة السلطان تنحرق شفته » ذلك لأن هول سلطانه شديد وبأسه حديد سواء كان حياً أو ميتاً « إذا مشيت على قبر الكبار إسرع ؛ عضم الكبير فى القبر يجرح » .

وبرغم هذا فالمأثورات تهزأ الحكام سخرية فأى جعجاع « زى بعجر أغا مافيه إلا شنبات » وأى منافق « مثل التركي المرفوت يصلى على ما يستخدم » وأى سكران للجميل يقال عنه «آخرة خدمة الغز سكتر[1] » وأما القاضى فنصيبه من السخرية أعظم ، ربما لأن تعلق الإنسان بالعدالة من أقدم وأغلى أمانيه فالمأثورات تصور القاضى الفاسد يدقق ويتعنت فى تطبيق الشريعة إذا كان غيره من الناس هم الغارمين ، وهو مفرط يمسخ فتواه إذا كان هو الغارم :

«قالو للقاضى يا سيدنا الشيخ الحيطة شخ عليها كلب
قال تنهـدم سبع وتنبنى سبع ، قالو دى اللى
بينـا وبينك ، قال أقل المـاء يطهرها»

ولا عجب فى هذا فهو « يفتى على الإبرة ويبلغ المدرة » باستطاعته أن يتعسف أرذل التعسف ويهدر جسام الأمور ،والرشوة تسطوعلى وقاره «الرشوة

(١) معنى المثل : آخر خدمة السادة الأتراك أن يقولوا « إيش اخرج بره » .

حلت عمة القاضي » وكثرة شهود الزور مردها إلى أن القاضي يمد يده للارتشاء « القاضي إن مد إيده كترت شهود الزور » وأيا كانت مسألتك لديه أو لدى الحاكم فلتوسط عنده « سى درهم » حتى تضمن إنجازها وتوقيرك أنت نفسك إذا « حبيت حاجتك تنقضى وتتكرم ، إبعت لها راجل يقولو له سى درهم » .

والأدب الشعبي يقرر وسائل الحصول على الأدلة والاعتراف التى اختمرت لا ريب مما عرفه العامة فى مجرى تاريخهم حين كان المجرم يفلت من العقاب فيحاسب البرىء « أجرم الخضرى شنقوا العطار » وحين كان التعذيب أداة الاعتراف « أضرب البرىء لما يقر المتهوم » والتخويف عادة جارية « اضرب المسوك يخاف السايب » و« اضرب البرىء يعترف لك المفترى » .

وأما المحتسب (أى جابى الضرائب) فمغفل يضرب الناس إن هم أوفوا الكيل أو نقصوه . ومن ثم فأى كائن يخالط الصواب بالباطل تعسفاً « زى المحتسب الغشيم زايد أرمى ناقص ارمي »[١] وهو نفسه متآمر مع التجار ضد المستهلكين « الخباز شريك المحتسب » ورجل على هذه القسوة والدناءة لابد وأنه ابن سفاح « ابن الحرام يطلع يا قواس[٢] يا مكاس »[٣] .

وفى بعض الأحيان يُضمِّن العامة أمثالهم أسماء ووقائع حقيقية من التاريخ فعندما زاد السلطان برقوق أسعار بعض السلع أطلق العامة قولهم « برقوق وبركة نصبوا على الدنيا شبكة » أى أن السلطان ووزيره بركة أحكموا شبكة صيد الضرائب على العامة .

والجنود والعسس بلاء ينبغى أن يتحاشوه ، فإذا قدر على الانسان أن يكون

---

(١) معنى المثل : يقول المحتسب اطرحوه أرضا سواء زاد الكيل أو نقص
(٢) القواس : نوع من الجند
(٣) مكاس : جامع المكوس — الضرائب.

ذراعه عسكرياً فليبتره « إذا كان دراعك عسكرى اقطعه » والجنود الترك نجاسة وقذارة يسخر منهم العامة فيقولون « شخاخ انحدر على خرا قال مرحبا قرداش »(١) .

والمأثورات تصور اليأس من عدم اهتمام هؤلاء المتغطرسين بآلام المغمورين « إيش تبالى السما بعياط الكلاب » ذلك بأن الفساد ضارب حتى ليظن الأشقياء أن أى نازلة لاتودى بهم « عمر الشقى بقى » وحتى ليطلبون المغفرة لفرعون « ييجى يوم نترحم على فرعون » و « جازمان نترحم على فرعون » والعامة يعجبون لشكوى السادة من الفساد لأنه إن اشتكى هؤلاء فما الذى يفعله المجردون من السلطة ؟ « إذا كانت العايم تشتكى الفسا إيش تقول الالبسة »(٢) .

تلك لمحة من مأثورات العامة الشفاهية ، وينبغى أن نلاحظ أن المقصود بالحاكم أو القاضى أو الحارس الخ فى هذه المأثورات ليس فقط الذى يشغل هذه الوظائف رسمياً ، بل هو كل من أعمل سلطته فى أى وجه وفى أية مسألة ، والعبرة عندنا فيما اقتبسنا إنما هى أصل المأثور الاجتماعى .

وفيما بعد نعرض أنموذجا من المنظومات الشفاهية وهو بكائية مجندين من الصعيد .

وتدل الصور الواردة بالبكائية على أنها ترجع إلى أيام محمد على حيث كان التجنيد يتم بفرض عدد معين من « الأنفار » على كل قرية ويترك لشيخ البلد جمع هؤلاء وكان الشيخ يختار المجندين من غمار الفلاحين الذين لايستطيعون دفع عدوانه والبكائية ذاتها تحكى لنا أسفار أم الجند وجريها وراءه وضعف

(١) مرحبا قرداش : تحية كان الجنود الترك يتبادلونها ومعناها مرحبا أخى .

(٢) العمائم بمعنى السادة ، والإلبسة من هم فى ميل هذا الموضع الواطىء من السلم الاجتماعى . والمعنى إذا كان السادة وهم فى هام سلطانهم يشكون ريحا فسدة ، تصامم غير عنيفه فما الذى يقوله أولئك الذين يواجهون الفساد على الدوام .

سلطانها وتجردها من العصبية ، فهى إذا أم فقيرة ، والبكائية كالأغنية الشعبية أخص ما تكون دلالة على أصحابها وعندما نقرأ هذه البكائية نجد الأم وحدها هى التى تهتم بأمر ابنها ، فتسأله أن يدارى علامات فتوته على شيخ البلد لعله ينساه !

وهى تجرى وراءه فيدفعها الجند ، وتجرى حتى يهدها التعب ، ولا تجرؤ على اقتحام الجمع من حوله ، بل غاية جهدها أن تقف على بعد وأن تشير إليه بيدها .

وهذه الأم تنتقد نظام التجنيد المعمول به فى القرن الماضى[1] ، نقداً لانحسب شيئاً آخر فى مثل عمقه وصدقه ، وتنتهى من البكائية بالدعوى إلى وقف الحرب ، وتحس أنها دعوة نابعة ممن لهم كل مصلحة فى السلام ، فأمثال هذه الأم وإبنها كانوا وقود الحروب .

أنظر إليها تبدأ بالحسرة على أنها وإبنها لم يهربا إلى الواحات ، تلك حسرة ساذجة تظن أنها كانت كفيلة بتفويت الفرصة على شيخ البلد .

ياريت ياريت هجينـــــا[2]

حيت[3] انقضا شهر الفرز دا وجينا

---

(١) نرجح أن تكون هذه البكائية قد أنشئت فى القرن الماضى عندما تألف أول جيش من الفلاحين المصريين الذين كان يلقى بهم فى فتح البلاد الأخرى . وقد اعترفت التشريعات الصادرة فى السنوات الأخيرة بأن نظام التجنيد السابق لم يكن يتصف بأنه ضريبة يؤديها كل مواطن لبلده ، وبأنه لم يكن يتصف كذلك بابتهاج الروح الديموقراطية ، التى ينبغى أن تسوى بين الناس فى الواجبات والحقوق وجاءت التعديلات التشريعية ، تصوب فى فكرها ، ما كان متبعا فى الماضى من نظام .

(٢) هربنا . (٣) إلى أن ينقضى .

ياريت ياريت هجينا ورحنا الواح[١]

حيث انقضى شهر الفرز دا وراح

ثم تزهو بأن إبنها فتى ليس مثله فتيان وأن « الفراز » أعجب بفتوته حتى لقد ألبسه مثل ثيابه العسكرية وزاد بأن وهبه سيفه :

عجب الفراز وناوله سيفو

حتى ولاد الروم ما كيفو[٢]

عجب الفراز ولبسو شكلو[٣]

حتى ولاد الروم ما متلو[٤]

ولكن سرعان ماينجاب زهوها وترجع إلى نغمها الإنسانى الصادق فتدعو الباشا (الوالى) أن يرد عليه ثياب أهله من الفلاحين ، لأن ثياب الجندية تجعله غريباً عليها .

يا باشا لبسو خلجو[٥]

دى العمة لبس أبوه وَهْله[٦]

لبس العساكر إجلعه وارميه

والبس عزالك[٧] نعرفك منيه[٨]

وشيئاً شيئاً تسترجع نصائحها له ، فيا طالما أوصته بأن يدارى اللون الأحمر فى خديه علامة الشباب وأن يدارى اللون الأبيض فى راحيته علامة النعمة عن عين شيخ البلد عله ينجو ولكن بلا فائدة !

يا ولدى دارى حمار خدك

---

(١) الواحات . (٢) ألبسه مثله . (٣) ألبسه مثل ثيابه .
(٤) ليسوا مثله . (٥) ملابسه . (٦) أهله .
(٧) ملابسك . (٨) منه .

شيخ البلد حط السداد عندك[١]

يا ولدى دارى بياض إيدك

شيخ البلد حط السداد عليك

وتستطرد إلى ذكر شقاء قلبها ومر لوعتها إذ تجرى ملهوفة عارية الرأس حافية القدمين ، يهدها التعب فتنهار ولكن شدة المأساة تعتصر همتها فتنطلق تعدو من « المعدية » إلى « النليون » إلى المحطة حتى إذا ما بلغتها لم تكد تقف « إلا بالمجهود » .

إنها صورة واقعية من الاحتجاج الإنسانى العنيف وصورة من صور الضياع والكارثة تقع على امرأة شيخة وحيدة ، يقطع قلبها فراق إبنها الذى لاتنسى أن تناديه بـ « عايق » إكراماً لفتوته .

أنها تجرى وراءه وتناديه فيرد عليها ردا خشنا يصور قلة مبالاة الأبناء بالنسبة للآباء « عودى ماعدت لك فايج » .

ولكنه ينسى نفسه حين يجدها « تطير » وراءه كما تقول فيرق رده شيئاً ويقول « عاودى الكبير نجانى » وأخيراً وهى توشك أن تنهار يذوب قلبه أسى لحطامها « عاودى وبخاطرك يامى » وأما هى فتحدثه وتناجيه حتى إذا عجزت عن الكلام لم تكف عن الإشارة إليه بيدها .

ولنقرأ هذا الجزء من البكائية :

على البحر وناديت يا عايج[٢]

جال عودى ماعدت لك فايج[٣]

---

(١) معنى الشطرة ـ لقد قرر شيخ البلد أن يجعلك سداداً المفروض على القرية من الأنفار (٢) يا جميل (٣) لست خالى القلب لأهتم لك .

على الموردة وشـاشيت باديه[١]
جال عاودى الغليون صرخ بيه
على المحطة وشـاشيت بكامى[٢]
جال عاودى الـكبير نجانى[٣]
على المحطة ووجفت بالمجهود[٤]
جال عاودى والحى فينا يعود[٥]
على المحطة وشاشيت له بايدى
جال عاودى لابيدك ولا بايدى
على المحطة وشاشيت له بكمى
جال عاودى وبخاطرك[٦] يامى

فإذا رجعت الأم إلى دارها مكسورة مهزومة فأية مشاعر تساورها ؟ البـكائية تسجل نصائح ، كأن الأم كانت تود أن تصبها فى أذن ولدها ــ فهى ترجوه ألا يقف فى الصف الأول إذا ما اندلعت الحرب حتى لا تأكله النار :

خايفة عليك من الحرب ياجلبى
لياخدك لهيب النـار يا شابى[٧]
يا وليدى إوعى تجف فى الحرب من جدام
ليـاخدك لهيب النـار يا عجبان

---

(١) لوحت له بيدى . (٢) لوحت له بأكامى .
(٣) انتقانى . (٤) وقفت بالـكاد .
(٥) معنى الشطرة : قال عودى ومن يعيش يرجع إلى الدار .
(٦) وبخاطرك يامى ــ مع السلامة يا أماه . (٧) يا جيلا قويا .

ثم تسجل البكائية رجاء أم فقيرة هو رجاء كل أم ، أن تنكسر أدوات الموت ويكب البارود . ويسود السلام :

على مين[1] يجول لى درب اللظام سدوه
كفوا البنادج[2] والبارود كبوه
على مين يجول لى درب اللظام انسد
كفو البنادج والبارود انكب

* * *

فإذا ما نظرنا فى كتب تاريخ مصر الوسيط ألفينا هنا وهناك منظومات أنشأها العامة فى نقد السلطتين الزمنية والروحية ومنها ذلك الزجل مجهول المؤلف الذى أرسله شاعر شعبي يقص فيه قصة انخساف قنطرة الفخر ببولاق بالفيل مرزوق ـ فيل السلطان قلاوون[3] ، وأنت ترى فى هذا الزجل سخرية من قلاوون نفسه ورجاله الذين أرادوا أن يغتصبوا شالا من « شويخ » من أهل الله فدعا عليهم فإذا القنطرة تنخسف بالفيل .

والشاعر يقول شامتاً إنه ذهب مع أفواج العامة يستطلع الخبر فلم يكفه النظر إلى الفيل « المحسورة » بل وطأه وسأله أين جبروته « وتهويشه » ؟ وأين ياترى ذهبت هيبته ؟ ويصور لنا الشاعر عجز الفيل الذى ينخرط فى بكاء الضعفاء ويرسل « جعيرا » عظيما ، وهو بهذا يمس السلطان نفسه :

تعا اسمعو يا ناس إللى جرا
الفيل وقع يوم لتنين فى القنطرة

---

(١) من ذا يبشرنى . (٢) البنادق .
(٣) تولى السلطان المملوك قلاوون حكم مصر من ٦٧٨ هـ إلى ٦٨٩ هـ .

لما أنلسو غلمان الفيل راموا المطاف[١]
حدوه وراحوصوب بولاق يبغوا الطواف
رأو شويخ[٢] من أهل الله مافيه خلاف[٣]
جو ياخدو شالو[٤] منو بالزنطـــرة[٥]
دعا على الفيل أتقنطر[٦] فى القنطرة

* * *

قالو بأنو فى البجمون[٧] مغروس يصيح
فقلت حتى أروح أبصر إن كان صحيح
آجى ألاقى الفيل ميت ملقى طريح
والناس تطلع فوق ظهرة مستظهـــرة[٨]
ولما وقع يوم لتنين فى القنطرة

* * *

وأولاد مصر السادة حولو زُمَر[٩]
يتعجبوا من هذا الفيل اللى انحصر[١٠]
رأوا دموع عينو تجرى زى المطر
ولو[١١] جعير[١٢] والعالم دول متعكرة[١٣]

* * *

(١) معنى البيت ـ عندما أفاس الغلمان المكلفون بالفيل أرادوا أن يطوفوا به (علهم يحصلون على شىء) . (٢) تصغير شيخ .
(٣) ليس ثمة شك فى أنه من رجال الله . (٤) شاله . (٥) غصبا .
(٦) وقع . (٧) قالوا إنه فى القنطرة . (٨) مستطلعة .
(٩) متكاثرون . (١٠) مات . (١١) وله . (١٢) صوت الأم يرسله الحيوان . (١٣) استخدم الشاعر هذه الكلمة فى عكس معناها للسخرية لأن الناس كانوا ـ حسب روح الزجل ـ تسرهم كارثة الفيل .

فقلت لو يا فيل مرزوق   يا أسود دغوش[1]
إين حرمتك بين العالم   وانت تهوش؟
وكنت يا فيل السلطان   زين الوحوش ؟
وكنت بالإعجاب تزهو   فى الخطرة
وقد بقيت اليوم مطروح   فى القنطرة .!

* * *

وفى يوميات الجبرتى نماذج من منظومات العامة فى هذا الصدد ، نحب أن نورد بعضها للتدليل على هذا النوع من الأدب أواخر تاريخ مصر الوسطى ، فقد ذكر فى حوادث عام ١١٤٢ هـ أن أحد الولاة زاد الضرائب ، فسار الأهالى والصبية تحت نوافذ بيته بمنظومة عامية هى بعض هذا التراث السياسى الذى سنعرض له بشىء من التفصيل عند حديثنا عن أدب الفكرة الوطنية وفيما بعد نصها :

باشا يا باشا يا عين القملة
مين قال لك تعمل دى العملة
باشا يا باشا يا عين الصيرة[2]
مين قال لك تعمل دى التديرة

وأورد الجبرتى فى حديثه عن البرديسى بعد جلاء الحملة الفرنسية أنه زاد الضرائب على التجار فثارت القاهرة وأعلن المتظاهرون هذا الهتاف :

إيش تاخد من تفليسى يا برديسى

---

(١) أسود حالك .
(٢) الصيرة هى السمكة الصغيرة أو الدودة وأهل الصعيد يسمون « الساريا » صير .

والعامة لامراء قد صاغوا دائماً أمثال هذه المنظومات والشعارات كلما نزلت بهم نازلة ، وأحيانا تكون منظوماتهم فناً رائعاً كزجل الفيل مرزوق ، أو تكون مجرد نظم وتركيز لانفعال سياسى أو اجتماعى عام كذلك الشعار الذى سجلنا أو المنظومة السابقة عليه ، ونحن نقول إنهم فعلوا ذلك فى كل شأن عام فقد أورد الجبرتى مثلا فى حوادث ١١٤٧ هـ لمنظومة شعبية فى معارضة أحد المشتغلين بالأمور الروحية هاجمه الشعب وطالب برأسه .

واحد ظهر وادعى إنه نبى بالحق
وإنه عرج للسما وأنه اجتمع بالحق[1]
وإبليس ضلو وصدو عن طريق الحق
قوم يا وزير البلد وحكم على قتله
أهل العلوم أرخوا هذا كفر بالحق

* * *

وفى القصة كما فى التمثيلية الشعبية نجد هذا النقد مستورا أو ظاهرا بل وأحياناً مايقدمه أهل الفن بين يدى أصحاب السلطة ، كما فعلت فرقة «الغوارى» التى قدمت بين يدى محمد على تمثيلية « شيخ البلد » لتلفت نظره إلى قسوة جباة الضرائب ، على حد قول المستشرق ادوارد ويليام لين[2] .

والآن ينبغى أن نعرض لمكانة الأديب الشعبى ، فكما بينا فى الصفحات السابقة استجابة الأدب الشعبى للنظرتين المتعارضتين ، فكذلك الشأن مع محترفى إنشاء ذلك الأدب .

إن الحقيقة الأولية وهى أنه مامن أدب بغير جمهور يرعاه تصلح للبدء بها هنا ،

---

(١) بالله .   (٢) راجع فصلنا عن القصة والتمثيلية .

حيث الجمهور جمهوران : الأول تفرغ من موجبات العمل كما رأينا وأصبح بذاته عنصرا راعيا للأدب المعبر عن أزلية التصاعد ، وأصبح — بواسطة محترفى الأدب — موجدا لفن يعيش على مادة كمالية إن جاز لنا أن نقول هذا التعبير، أى يعيش على تجسيد مميزات التصاعد فى المسرات وفى الفواجع ، والجمهور الثانى هو تلك الغالبية الساحقة من العامة الذين لم يتفرغوا من العمل وما كان لهم أن يستطيعوا ذلك ، والذين التحمت عندهم حياة الفراغ بحياة الكدح التحاما جذريا ومتصلا ، فكان أدبهم كُلا واحدا يتعذر تبعيضه ومن مراجعتنا لفنون الأدب نجد أن الفروع الخاصة بالمديح والهجاء وبالفخر والرثاء ، وباستدرار العطايا والمنادمة ، أغلب ما تكون صدورا عن الجمهور الأول خاصة عن محترفى الأدب الواقفين بباب أهل السلطة .

والشاعر أو القاص الذى ينشىء الأثر الفنى لحاجة ذاتية أو عامة دون أن يرجو بها لقمة العيش ، ذو مكانة مرموقة ، وحرفته ذات احترام ، وأما الآخر الذى يتكسب بأدبه ، فينحدر إلى مصاف المهرجين نيسمى « أدباتيا » على غرار « قرداتى » ، أو يكون على أحسن حال نديما يزوق الحياة للمترفين ، وبالتالى ففنه هنا وهناك لعبة ومسلاة .

وما دام أن هذا الأديب ملزم بالعيش فى رحاب ضيق محدود فهو نوع من التابعين ، على خلاف الأديب الحديث الذى يتحرر ظاهريا ، من ربقة أصحاب العطايا المباشرة .

والحق إن الندماء والظرفاء ، لم يطوروا التراث الفنى الشعبى على أسسه الموروثة ، بل مالوا إلى تقليد أدب الفصحى ، وألجأتهم حرفتهم إلى التطرف والتصنع وإهدار مالا يليق بآذان أصحابِ السلطة أو بمزاجهم ، فكأنهم

قد رضوا بهذا المزاج رقيباً عنيداً يبتر دون توقف كل مالا يتسق مع جمهور سادتهم .

وأما الأديب الثانى ، فمزاجه أوسع بكثير ، وذوق جمهوره العامى أكثر مرونة وأشد فعالية ، لأن الفن عنده – على حد قول الأغريق – يمثل كل ما يتصل بالحياة ومشاكلها .

وإذا كان دارسو الأدب الشعبي يعنون به كتاريخ للجماعة الشعبية ، فإنهم لاشك واجدون تاريخين لا تاريخا واحداً ، أحدهما ذلك الذى طبعه الندماء والظرفاء والمحترفون عامة فى سير أبى زيد الهلالية[1] والحواديت وفروع الأدب جميعاً ، والذى يحكى لنا حياة غير التى تحكيها المأثورات المعبرة عن المجردين من السلطة .

وكذلك الشأن فى الأدب من حيث أنه ذخيرة جامعة يستطاع من خلالها تشخيص العادات والمعتقدات ، فهو هنا أيضاً ذخيرتان .

وفى هذا كله يلعب منشئو الأدب المحترفون أعظم دور ، وتتضح أهمية معرفة مكانتهم فى ذلك المجتمع التصاعدى .

لقد كانوا دعاة لحياة من حياتين بأوسع مانفهم كلمة الحياة ، وكانوا دعاة لنوع من نوعى الأدب ، وكانوا يقومون مقام الصحافة فى إعلانها وإعلامها ، ومقام المسرح والفن الأدائى فى استحداث الأثر الفاجع المحزن أو الساخر ، وكانوا بمثابة المؤرخين ورواة الحكمة والموعظة .

ولكن الشىء الهام فيما يتصل بالندماء هو ذلك التوكيد لجوهر الفراغ ، فالذين يعتمدون النزاليات ، أو ينسجون أدب الفروسية أو المراثى أو الهجائيات ،

---

(١) راجع فصل القصة .

إنما كانوا يفعلون ذلك ، أو قل يصنعونه معبرين عما فى نفوس أصحاب السلطة وعما فى حياتهم ، فلاعجب أن نجد فى أدب هؤلاء طلب المهارة الصناعية والتفوق فى اصطياد المعنى الغريب والأسلوب المتميز ، وإظهار المعرفة والقدرة ، فذلك كان السبيل إلى تمكين أقدامهم من بلاط رُعاتهم .

ولعل النزاليات . تمثل لنا هذا الجانب،ولسنا نعنى بها أدبالخصام التقليدى الذى لامراء فى أنه جزء لا يتجزأ من عبقرية العامة الأدبية ، وإنما نعنى بها تلك الآثار النابعة من التسابق على العطايا ، أو المصورة للنزاع بين أصحاب السلطة أنفسهم .

وهنا يبدو الندماء والظرفاء أسلحة فى يد غيرهم ، والأدب سلاحاً فى يد سواهم والفترة الأخيرة ، قبل ذيوع الصحافة وأساليب النشر الحديثة ، تحفل بشخصيات هؤلاء الندماء ، الذين كانوا يجتمعون بأبواب الوسايا والقصور ، فيزكو بينهم التنافس ، والخصام ويتلهى أصحاب السلطة باندلاع النزاليات ، ومنها نزالية معروفة فى قرى الصعيد الأوسط ، نشبت فى بيت سلطان باشا بين السيد على أبى النصر والشيخ رشوان محفوظ السواهجى ، ودارت فى نيف ومائة موال ، كلها محاولات لإظهار التفوق واسترضاء ذلك الباشا ، فالسيد على أبو النصر يبدؤها بمواله :

الدنيا جارت تجول[١] هى رعد فى لِبرَيج[٢]
والدهر رَجّص دبب من بعد فى لبريج[٣]
أخد الرهان[٤] عيال ما يجيش ولا فى لبريج
وتلخبط الرأى ما يجيش ولا نادر

---

(١) تقول . (٢) البرق . (٣) الأبريق . (٤) قصب السبق .

والندل عمل الولايم جال أنا نادر
ماحد جادر يجول البغل فى لبربج

فيرد عليه غريمه ملتزما نفس النهج فى النظم ، ودائرا حول نفس الموضوع، ثم تتطور المواليا إلى معان كثيرة ؛ إلى تعريف الفن ، وإلى ظواهر الحياة ، ثم إلى التنابذ بين الغريمين فالسيد على أبو نصر يفاخر بأنه ذو شرف وحسب وأن غريمه من غمار الفلاحين ، ويكفى الحسيب النسيب أن يجد فى جوار إسمه جارا إذا تخلى عنه الناس ويكفى الآخر مهانة أنه ابن فلاح .

هذا السيد على يقول :

ياشيخ رشوان أهل الفن شهدولك
وأصبح الكل جندك وأنت شهدولك[١]
دا الفن يشبه خلايات نحل شهدولك[٢]
لكن بدك تحاذر منى أسى تعاديه[٣]
إن كان بينك وبينه حد ما تعاديه[٤]
تجدر[٥] تعاديه ولو خصماه شهدولك ؟

فيرد عليه السواهجى رداً عنيفاً :

يامدعى الفن ليه جوافيك[٦] مليبى[٧] ؟
جلمى[٨] بيدى وعلمك بحر مليبى

(١) وأنت شاه دولك .
(٢) شهدولك أيضا مركبة من كلمتى شهد — ولك (أنت) .
(٣) معنى الشطره ولكن إذ أردت أن تحاذر بطش من تعاديه .
(٤) ما تعاديه (ما عديه) لاتعبره . (٥) تقدر . (٦) قوافيك .
(٧) أساتى . (٨) قلمى .

كان لى رفاجة(١) وصبحو اليوم مليني(٢)
نسيو ودادى فى جابل(٣) وفى ماضى
والود عملوه فى كل يوم ماضى(٤)
يستاهل الجلب لجلبهم(٥) سلاح ماضى
كان جلب فاضى وجال للشوج(٦) مليني(٧)

ويمثل هذه الحدة يعرضان بعضهما ببعض ، فالسيد على يهجو غريمه هجاء موجعاً بأنه فلاح ولا يرحم الدهر فلاحاً :

اللى شـكا الدهر حين شافو بحكمو جار(٨)
جاب لو عزولو وخلاه فى المنازل جار
يبات ينوح ودمعو فوج(٩) خدودو جار(١٠)
إن كان فلاح خليه زى أمساله(١١)
الغلب والبين صبح بو وأمسى بو
ون(١٢) كان شيخ عالم من جاليه(١٣) أمثاله
ونْ حط باله يجد فى وسط إسمه جار

فيرد السواهجى منوها بأن الفلاحين أيضاً لهم شكيمة وأنهم حين ينغمسون فى الماء ويجلبون رزقهم إنما شأنهم شأن أصحاب السلطة لأن حرفة الفلاحة شريفة . يقول :

---

(١) رفقاء . (٢) ملونى . (٣) فى قابل — أى فى المستقبل .
(٤) معنى الشطرة — وود الدوم نسوه واعتبروه مما مضى (٥) لأحلهم .
(٦) الشوق . (٧) إملأنى . (٨) معنى الشطرة : الذى شكا الدهر حينما وجده جائر الحكم .
(٩) فوق . (١٠) حار (مى) (١١) أمثاله .
(١٢) وإن . (١٣) جاء إليه — ومعنى الشطرة — وأما إذا كان شيخا عالما فمن يزوره يكن نداً له .

كار الفلاحة للناس قديم موش منعام [١]
الخاص [٢] آدم وانت يا بطـل [٣] منعـام
والزرع للـكل أجراه جوتهم [٤] منعام [٥]
إنت شركت [٦] الإله فى چسمه [٧] أو هابو [٨]
بتحجر [٩] الرزج [١٠] فى ناسات لهم هابو [١١]
من حى [١٢] ما ناس عاشو فى الميـاه هابو [١٣]
بالرزج آبو [١٤] وجالو بعـــدها مـنعـام

ومما يحفظه فلاحو المنطقة السابقة نزالية أخرى جرت [١٥] بين الشيخ عبدالله هلبها وهو أديب ذو باع قادر ، وخديجة المغربيـة ، فقد تواجدا إتفاقا بإحدى الوسايا ، وكانت المغربية تسفه كلام هلبها فتعقب على كل نادرة يقول بعبـارة « ياعمى كلامك يسلى » [١٦] فرماها هلبها بقصيدة جارحة بذيئة هدمت مكانتها لدى فلاحى تلك القرى :

تجولى كلامك يسلى ونا اللى بعينى أراكى
ولوشفتى سلاحى وسلى [١٧] لتـتركى اللى وراكى
روحى تعالى كتاكيت ولا استر على كل عورة

(١) منذ عام (٢) القديم
(٣) استخدم الشاعر كلمة يابطل هنا للسخرية . ومعنى الشطرة : إن القديم هو آدم وأما أنت يابطل فابن العام الماضى . (٤) طعامهم (٥) واهب النعم
(٦) هل شاركت (٧) تقسيم (٨) هباته (٩) أتقصر
(١٠) الرزق (١١) فى ناسات لهم هابو أى بين أناس ذوى سطوة وهيبة .
(١٢) من حى ماناس ، ما أكثر الناس الذين (١٣) هابو : كانت لهم هيبة
(١٤) بالرزج آبو : أى عادوا بالرزق (١٥) فى قرية الشيخ تمى مركز أبى قرقاس
(١٦) معنى هذه العبارة : كلامك فارغ (١٧) يشير هنا إلى عضو التذكير

وفى البيت عندى كتا كيت   متى شفتهم جلت [١] عورة

ولكن عبد الله لهلبها ليس قادراً فحسب على الاقذاع ، وإنما هو يعرف كيف يضرب أصحاب العطايا ؛ فيردد الأفكار المثلة لوجهة نظرهم ، مثل القناعة بالقليل.

ذات مرة كان يأكل « طعمية » فسأله أحد الوجهاء لماذا يفعل هذا ؟ فرد بقصيدة مطلعها :

نـ فارج المال كفى دبرت الأمر حيلة

وأم الفلافل تكفى للى فلوسه جليلة

وكلها وعظ من هذا القبيل .

ولكنه يروح أحيانا عن نفوس رعاته فيلعب بالألفاظ ويتحدث فى الغرام ، وهو الذى كان يتخذ هيئة الدراويش :

يااللى هواكى هَوَسنا ولا نافيعاشى الحجايب [٢]

فكر علينا هَوَسنا [٣] مع ساكنات الحجايب

وله أيضا :

سير يانسيم يمّ أحبابى وناجيهم

وقل لهم خلهم فى الحب ما ساليهم

فى الجرب والبعد أنا بروحى أساليهم

راح النسيم للحبايب بالعجل جانى

جال لى حبيبك شبيه الشهد للجانى [٤]

---

(١) إنك فى إيابك ومجيئك مثل الكتاكيت .

(٢) ولا نافيعاشى : لاتنفع . الحجايب : الأحجبة.

(٣) هواء إسنا .   (٤) لمن يجنى .

أنا فى غرامه شهد لى الأنس والجانى[١]
ع البعد والجرب أهواهم وأساليهم[٢]

وله فى الرثاء والعتاب ومدح بعض رعاته :[٣]

وعلشانيه[٤] يا جصر لَحْزان[٥] ؟
وكم من[٦] مجادم أتولك[٧] ؟
وكم من حواليك لحزان[٨]
بفرسان والعز حولك ؟
وليـه يا جَصر حزنان
وراحت ودهبت[٩] سيوفك ؟
وكنت يا جصر عدنان
جنـة صحابها ضيوفك[١٠]
يا ناس زمانى مَهَنّى[١١]
وشمتوا [١٢]العوازل وفرحوا
من بعد الأفندى المهنى[١٣]
جلبى تسمم بجرحو

(١) الجن . (٢) أسرى عنهم . (٣) هذه المرثية فى أحد أعيان مديرية المنيا
(٤) (وعلشان إليه) . (٥) الأحزان . (٦) مقام : علية القوم .
(٧) زاروك .
(٨) لاح زان — ومعنى الشطرة : وكم ذا لاح من حولك زان الفرسان .
(٩) بليت . (١٠) معنى هذه الشطرة وماقبلها : وكنت ياقصر عدنان جنة يملكها ضيوفك . (١١) ما أهانى : أى لقد أهالنى . (١٢) فرحوا .
(١٣) اسم صاحب القصر (المهنى أبو عمر عضو الجمعية التشريعية) .

وعلشان إيه نومك يا فندى
ولا نلتجوشى[١] بدالك ؟
ون[٢] كان يطلع الحج عندى
جول فى الخشم ما بدالك

وعبد الله لهليها فى تصرفاته الخاصة ، من ملبس ومنهاج عادات ، شاعر نديم ولم يكن عجيباً أن يتخذ هيئة الدراويش أو يركب حصاناً ويتمنطق بسيف ، فكذلك كانت خديجة المغربية تلبس ملابس الرجال وتضع طربوش عمامة مغربياً على رأسها ، وكثيرون أمثالها يغص بهم ريف مصر خلال مئات السنين ، يعيشون فى درجة من حياة المتطفلين ، يعتمدون على رعاتهم ، يفرحونهم ويسرون عنهم ويشحذونهم للبكاء حين يريدون البكاء ، فلاعجب أن خرجوا بمستوى الأدب الشعبى ، عن مداره اللاصق بالحياة الشعبية العامة ، إلى هامش ضيق ، جهد مايزع الخالق فيه أن يزوق ويصطنع . ولم تكد الصحافة ووسائل الإعلان والأعلام الأخرى تنتشر وتذيع حتى أخذ هذا النوع من الأدباء فى التلاشى ، فلم يعد ثمة مكان رحب له ، كما كان الشأن فى الماضى ، على حين لم يزل الأديب غير المتفرغ من العمل ، يضيف كل يوم إلى تراث الأدب الشعبى ، ويعزو به أفاقاً جديدة تحملها الحياة وتطوراتها ، ذلك لأن أدبه لم يزل معتمداً على منطق الضرورة الاجتماعية العامة وموجباتها .

وهناك أقوال ابن عروس أو مانسج على غرارها يحفظها العامة ويتمثلون بها ومنها :

---

(١) ولا تجد .   (٢) وإن.

حرامى وعاصى وكداب عاجز هزيل المطايا
وتبت ورجعت للبـاب هيا جزيل العطايا

ما يرقد الليل مغبون ولا يقرب النار دافى
ولا يطعمك شهد مكنون إلا الصديق الموافى

دنياك هذى غرورة كيف لاعبات الخيال
ياما فنت من قصوره ورجال كانوا موالى

دنياك مامنها مغنم وكلها ما تسواشى
شبه الذى بات يحلم طلع النهار مالقاشى

إصحى تفرك وترميك فى بحر مالو سواحل
تندم ولا شىء ينجيك وتصير فى الناس غافل

لو كنت خايف من الله ومن القبر والهول
ما كنت تغتر بالجاه وبالظلم والجور والصول

النـدل ميت وهو حى ما حد حاسب حسابه
وهو كالترمس التى حضوره يشبه غيـابه

كيد النسا يشبه الـكى من مكرهم عدت هارب
يتحزموا بالحنش حى ويتعصبوا بالعقـارب

يا قلب لـكويك بالنار وإن كنت عاشق أزيدك
يا قلب حملتنى العـار وتريد من لا يريدك

لا تسلك الطرق وحدك بحر المحبة غوارق
وامشى مع اللى يودك واترك هوى اللى يفارق

الحر يصبر على الضيق ولا يفـرح الاعادى
لو ينشف الفم والريق يتم ع الحـال هادى

تغسل ثيابك بصـابون وتقول عليهم نضـايف
فى باطنك غل مكنون منتـاش من الله خايف

مسكين مين يطبخ الفاس ويريد مرق من حديده
مسكين من يصحب الناس ويريد من لايريده

إن صادفك سعـد الأيام وانت على النحس ديمه
إضرب عصـاك لقـدام عوجه تيجى مستقيمه

إللى على الخير هنيه وبشره بالغنيمـة
واللى على الشر عزيه بكره يلاقى الهزيمة

إن زاد الريح يتدار يإذن من له الإراده
والحزن والفرح خطار لا دام ده ولا ده

قدامنا قبر وحسـاب وحدة وقلة رفاقه
والقبر ضيق ملوش باب ما فيه للنـور طاقه

ما حد سالم من الهم ولا الحصى فى الأراضى
لا له مصارين ولا دم ولا هو من الهم فاض

كسرة من الزاد تكفيك وتبقى نفسك عفيفة
والعمر بكره يطويك وتنام فى جنب الخليفه

سلم أمورك لمولاك دارى بحالك وعالم
تنسر فى يوم لقياك وترتد للأهل غانم

إلليل مهوش قصير إلا على اللى ينامه
والشخص مادام فقير ما حد يسمع كلامه

والصبر لا باس بالصبر لكل من راح تواسى
قلب كفوفك على الجمر حتى تنول الخلاصى

لابد من يوم معلوم ترتد فيه المظالم
أبيض على كل مظلوم واسود على كل ظالم

ولم تزل أقول ابن عروس وهو الذى يقال إنه عاش أواخر القرن الثانى عشر جارية فى الاستعمالى حتى اليوم يلقيها الفلاحون فى مجالس السمر يقصدون بها التمثل بحكمتها ، ولا يلقون بالا كثيرا إلى أن منشىء هذه الأقوال كان قاطع طريق يسلب الأموال ويسطو على الناس ويفزعهم ، وظل كذلك فيما يقال أكثر من ثلاثين سنة خارجاً على القانون فى بعض مناطق الصعيد ، ويذيع اسمه كلص خطير فتأتيه الهدايا من سائر البلاد استرضاء له واتقاء لشره ، وبعد سنوات طويلة اكتهل الرجل وأصابته الشيخوخة ولا ندرى هل اعتزل ماضيه عن اقتناع أو عن عجز ، لكننا نسمع أقواله من أفواه

الفلاحين وكأنها حكمة بالغة لأنها عبارة عن صياغة تكاد تكون تقريرية لقيم أخلاقية يرضى عنها العامه .

هكذا بالإضافة إلى الشاعر النديم وإلى الفلاح الذى يقول الشعر حفل الأدب الشعبى بنماذج من الحكم المأثورة ترضى أذواق الخاصة والعامة من أعضاء المجتمع ما دامت تحمل القيم الأخلاقية التى استقر عليها العرف .

الباب الخامس

أدب المعتقدات والمعارف

لخصت جماهير الشعب فى أدبها ، تاريخها وتجارب حياتها ، فهو السجل الكبير الذى يرينا موقفهم من مشاكل الحياة والطبيعة .

وفى تكوينهم الفكرى والعاطفى ، جانب ضخم يطالعنا فى كل قرية وكل فلاح ، ذلك هو المعتقد . يخالفون به العلم الحديث وتعاليم الإسلام والمسيحية .

وحديثنا هنا ينصب فحسب على الأفكار الاعتقادية الشعبية ، المتعلقة بمشاكل الكون وبدء الحياة وانتهائها ، والقوة الدافعة لها ، ولسنا نناقش تعاليم دين من الأديان ، ذلك بأن دارس التراث الشعبى يهمه واقع التفكير وجذوره ، وكذلك فدارس الأدب الشعبى ينبغى أن يحلل التعبير الفنى لهذا المعتقد .

* * *

وسيرى القارىء أننا نربط بين كثير من الأوهام الذائعة لدى الفلاحين وبين المعتقدات الفرعونية ، ونحن لانريد بهذا ، أن نقول إن أفكار الفلاحين عندنا هى عينها أفكار أجدادنا منذ آلاف السنين ، بل غاية الأمر ، أن معتقدات وعادات كثيرة جرت عبر هذه القرون وعاشت وطبعت أدب الفلاحين فلا مفر من أن ندرسها .

* * *

تحفل كتب الأدب العربى بما يدل على تأثر الفكر الإسلامى بالنصرانية ومن

ذلك قصص الأديرة التى تكون مسارح للحكمة أحيانا أو أمكنة للمجون والعشق والخمر أحيانا أخرى [١] .

ومؤلفو هذه الكتب يبينون [٢] العادات النصرانية واليهودية التى أخذها عنهم المسلمون أو يتكلمون عن [٣] إذاعة القبط لأفكارهم المعارضة الإسلام وقد تناول المستشرقون [٤] هذا الجانب فتوسعوا وتعسفوا أو اجتهدوا فأخطئوا أحيانا وأصابوا أخرى .

لكن هذا كله يتناول التفكير الرسمى والمذاهب الرسمية ،ولم نقرأ لأحد منهم بحثا علميا فى المعتقد الشعبى ، ذلك إذا إستثنينا مقالات متفرقة وعابرة ظهرت فى دوريات الاستشراق .

ومن جهة أخرى فعلماء التراث الشعبى : الذين قرأنا لهم ، لم يخصوا معتقد الفلاح المصرى بالعناية الجدية الواجبة ، ولا يغنى فى ذلك ، إشاراتهم المبعثرة ، فتلك إن وجدت لا تفى بالغرض ، وليس هناك من رابط أو مقابلة فيها بين المعتقدين الرسمى والشعبى .

وفى كتب التاريخ القبطى . تقع أحيانا على المشابهة بين الديانة الفرعونية والمسيحية [٥] .

---

(١) راجع عيون الأخبار (ج ٢/٢٩٧ وج ٢ / ٢٧٠) والعقد الفريد (ج ١ — ١٧١ ، وج ٢ س ٣٠٦ ومسالك الأبصار (ج ١ — ٢٠٨ وج ٢ — ٢٠٤)

(٢) راجع صفحة ١٦٠ ومابعدها من كتاب « اقتضاء الصراط المستقيم » لابن تيمية

(٣) راجع تحديد أبى منصور البغدادى لفرق الباطنية ، الذى أوردناه فى الصفحات السابقة

(٤) يذهب جولد زيهر الى أن النصارى إنتحلوا الأحاديث وأذاعوا بها أفكاراً قبطية . ويقول فون كريمر : « إن فرقة المعتزلة نشأت من المسيحية » والى بعض هذا يتجه الأستاذ آرنولد فى كتابه « ترويج الإسلام » .

(٣) راجع مثلا « تاريخ الأمة القبطية » لكامل صالح نخلة وفريد كامل فى صفحات ١٧ ، و ١٢ و ١٩ و ٢٠ يذكر المؤلفان أن المصريين ورثوا عن الفراعنة أفكاراً أربع « كانت سببا فى سرعة فهمهم للديانة المسيحية » وتلك هى الوحدانية والتثليث وفكرة « ابن الله من عذراء بنفخة من روحه » وفكرة البعث والحساب فى الآخرة .

وإذا دلت هذه الأبحاث على شيء فإنما تدلنا — فيما يهمنا هنا — على توارث الفلاحين لأفكار غيبية — لا حرج فى أن نسميها أوهاما وتصورات ظنية ، خلقتها حياتهم ونوع التجارب التى مرت بهم .

* * *

نحن نقصد بالمعارف هذه الحصيلة من القواعد العلمية الشعبية ، فى الطب والزراعة والحرف المختلفة ، وفى قواعد السلوك الاجتماعى وقضايا الأخلاق . . . أى ذلك العرف التجريبى بإزاء الطبيعة وإزاء المجتمع البشرى ذاته .

وهذه الحصيلة نمت من تجربة متصلة ، أجراها الفلاحون وهم يواجهون مشاكل القوى الطبيعية والاجتماعية ، متخلفين عن تطور العلم ، يزرعون بأدوات ترجع إلى أيام الفراعنة ، وبطبع مجتمعهم تصاعد أشرنا إليه ، وتضغطهم ظروفه . وغير قليل من رواسب الاقطاع ، فلا تتاح لهم سبل التقدم إلا فى بطء ما بعده بطء ، ويظلون لا يعرفون كيف يردون الوباء الجائح ، أو الصقيع المهلك للزرع ، ولا قلة المحصول ، وغاية أمرهم أنهم يُعملون التجربة التقليدية ، وينسقون قواعدها فى مأثورات أدبية . يتعلمون منها ويستمتعون ، وتلك هى حصيلة معارفهم .

ولكنها عاجزة عن أن تشمل الكثير من أسرار الحياة حولهم ، وعاجزة عن أن تكفى ضروراتها ، وذلك هو الباب الواسع للوهم ، فما استغلق على التجربة وشذ على سيطرة الإنسان على الطبيعة كان مباءة الظن والتخمين .

إن قول فيورباخ فى مؤلفه « جوهر المسيحية » من ألا شىء موجود خارج الطبيعة وما الكائنات العليا التى خلقتها تصوراتنا سوى انعكاس لجوهرنا ولده الخيال والوهم . هذا القول يصدق على النظر الشعبى الأسطورى ، الذى يرجع إلى حيث كان الإنسان تذهله صفات الحيوان الباطش ، أو مظاهر الطبيعة الخارقة ،

وتعجزه أسرارها ، فيردها إلى قوة خارقة متعددة يجعل لها نفس هذه السمات الفائقة الطاغية .

والذى يجعل هذه التصورات تجرى كل هذه الآلاف من السنين إتاهو استمرار جمهور العامة رازحين تحت وطأة الضياع والتخلف التام عن مباشرة العلم والاستمتاع بالحياة الرحبة المطمئنة .

والذى يعنى دارس الأدب الشعبى فى هذا الصدد ، إستظهار تلك الحصيلة كما تصورها مأثورات العامة الأدبية ، وبيان التأثير المتبادل بين المحتوى والشكل .

وفى هذا الميدان نجد أدب الكلمة الملزمة أى (أدب السحر) والحكمة والموعظة ، والأسطورة ، وأدب الخوارق بما فيها من أغانى الحجيج وزيارة أضرحة الأولياء ، وكذلك الأدب الدينى وأهم فروعه أدب التخمير (التصوف) .

وسوف نجرى بحثنا فيما يتصل بأدب المعتقدات أولا ثم أدب المعارف .

فيضان النيل والتقويم الزراعى

عندما قال هيرودوت « مصر هبة النيل » [1] كان يعبر عن نظرة الفراعنة إليه فقد كانوا يرونه إلها إسمه حابى [2] يستثيرون قواه بأدعيات [3] ويؤدون له إحتفالات دينية ، لم تزل بقاياها جارية إلى يومنا هذا ، كما لم يزل نظر الفلاحين إلى طهارته (قداسته) ظاهراً فى إستنكارهم تلويث مائه بالنجاسة وفى قسمهم به كقولهم و « حياة البحر الطاهر » وفى نسجهم الكثير من قصص الجان « جنية البحر » التى تسكن أعماقه .

وسنضرب هنا مثلا لجريان ذلك المعتقد من عهد الفراعنة إلى يومنا .

---

(١) Dôron ton Potamou   (٢) Hàpi

(٣) ذكر ديكوجيس ترجمة لأدعية على ورقة بردى هذا نصها بالفرنسية :

"C' est toi Hâpi ! Lc grand, au jour de la Saison de l' inondation au début de l' année, dieux et hommes vivent des honeurs qui Sont en toi.

كان الفراعنة ثم بعد ذلك الرومان — كما روى السائح الإغريقى بوسنسيس[(١)] — يحتفلون بعيد الآلهة إيزيس إذ تبكى أخاها وزوجها أوزيريس وفسروا فيضان النيل تفسيرا أسطوريا فقالوا إنه يفيض من الدموع التى تسفحها إيزيس على أخيها الذى قتله ست .

فلما جاءت المسيحية مصر ، أزالت عبادة إيزيس الوثنية ، واندثرت معابدها ولكن استمرت أسطورة إيزيس تعيش فى معتقد الفلاحين ، وكل مافعلوه أنهم أبقوا طقوسها الأسطورية (عادة الاحتفال) وانفصلت تلك عن الأسطورة الوثنية ذاتها ، ثم نجدهم قد غيروها بأسطورة مسيحية[(٢)] فى الشكل ، وشيئا شيئا تلاشى نص الأسطورة ؛ وبقيت عادة الاحتفال بليلة النقطة عبر الفتح الإسلامى وإلى يومنا هذا .

ومن جملة الأساطير المتعلقة باوزيريس ، والتى اندثرت ، ولكن بقى جانب من طقوسها فى عادات الفلاحين ، تلك الأسطورة الخاصة بمصرعه .

كان الفراعنة يعتبرون أوزيريس « روح القمح ومعطى الحياة » — وكانوا يعتقدون بأن أخاه ست قد قتله ومزقه ـ هذا هو الجانب الأسطورى .

وكانوا ـ كل عام ، يبدون حزنا عميقا لتعذيبه فتحلق النساء شعورهن ويدققن صدورهن ويمثل الكهنة مأساته فى المعابد .

---

(١) عاش بوسنسيس فى القرن الثامن قبل الميلاد .

(٢) النقطة التى تهمنا فى هذه الأسطورة هى الخاصة بتفسير الفيضان فقد ظل كما كان أيام الفراعنة ينبع من دموع شخصية خارقة هى القديس ميخائيل فى الظن القبطى الذى كان كلما حل ميعاد الفيضان يدخل على العرش الآلهى يرجو الله أن يرحم عباده المصريين فيأمر بزيادة النيل ويظل يتضرع ويبكى حتى يستجاب دعاؤه ـ دموعه هنا مرتبطة بزيادة النيل شأن دموع إيزيس ـ راجع مقال « على هامش أعياد النيل » للدكتور محمد سالم صفحة ٢٠ ومابعدها من مجلة الثقافة عدد ٣٧ السنة الأولى .

اندثرت هذه العادة الخاصة بموت أوزيريس ولكن بقيت عادة أخرى متعلقة بعودته إلى الحياة ـ ففي « شم النسيم » ـ عيد الربيع والنماء ـ كان الفراعنة يخرجون إلى الحقول فرحين بعودة ذلك الآله حين ينبثق النبات من البذور . ونحن الآن نحيي « شم النسيم » بالخروج إلى الحدائق والمزارع ، وقد نسينا أصل هذه العادة الأسطوري [١] .

فسريان الطقوس الأسطورية بالنسبة للنيل والزرع وإحاطته بسوار غيبي ، ينمان عن حقيقة الحضارة الزراعية التي لم يصيبها تغيير سريع أو مفاجيء أيام القبط عنها أيام الفراعنة ، وما من ريب في أن الفلاحين عندما يعجزهم تفسير هذه الظاهرة الطبيعية الجارفة ، يفسرونها تفسيراً أقرب إلى الأوهام فلاعجب أن ظل المسلمون والأقباط يحتفلون بعيد النقطة حتى اليوم ، ويتوارثون الإبتهاج بنماء الزرع .

فلننظر الآن إلى جانب آخر : ذلك هو مسألة التقويم الزراعي ، فنجد أن الفلاحين المعاصرين يعتمدون تقويما أصله فرعوني [٢] ، وكانت تتداخل فيه الموسم الزراعية والمواسم الدينية ، وحين جاء العرب مصر ألفوا بها ذلك التقويم المرتكز على خبرة طويلة بالفيضان وظواهر الطبيعة الأخرى ، وألفوا القبط مبقين على ذات التقويم تقريباً ، فجروا عليه وبالتالي فالفلاحون المسلمون يعتمدون في حياتهم تقويمين : أحدهما قمري وذلك للمناسبات الدينية الرسمية والآخر شمسي وذلك للزراعة وموسمها وعاداتها المطبوعة لاتزال بالروح الأسطوري ، وأما الأدب الشعبي فيحتفي بالتقويم الشمسي كما سنوضح هذا الأمر فيما بعد .

---

(١) راجع مجموعة مقالات الدكتور لويس عوض عن الدراما الفرعونية ـ نشرها في الصفحة الأدبية بجريدة الجمهورية ـ وخاصة مقاله بتاريخ ٤ ـ ٢ ـ ١٩٥٤ (انظر رأى دريتون)

(٢) قسم الفراعنة السنة إلى ٣ فصول : الفيضان ويشمل أشهر توت وبابه وهاتور وكيهك ، ثم فصل الشتاء وبه طوبه وأمشير وبرمهات وبرمودة ، والصيف وبه بشنس وبؤونة وأبيب ومسرى

يقول العالم الإنجليزى ن . ر . جوفر[١] .

« كان الفراعنة يلائمون بين سنتهم الزراعية والدينية لأن الزراعة عندهم كانت ترتكز إلى تقويم تتداخل فيه عبادة الآلهة بالإحتفالات والطقوس والأعياد » .

وهذا هو عينه التقويم القبطى — أو قل المصرى الزراعى — وإن كان القبط هنا أيضاً قد جعلوا أسماء شهوره أسماء محرفة لآلهة فرعونية ثم نسجت حولها الحكم والأمثال وصارت قواعد المعرفة الزراعية فشهر (توت) بإسم الإله تحوت إله العلم والحكمة ورب الكتابة عند الفراعنة ، ومأثوره فى الأدب الشعبى « توت ري والافوت » أى إما أن تسارع إلى رى أرضك أو تبطىء فيفوتك الفيضان وشهر بشنس مسمى بإسم المعبود الفرعونى خونس والعامة يقولون « بشنس يكنس الأرض كنس » إشارة إلى أنه الوقت الذى ينبغى أن تصفى فيه الأجران ، وشهر كياك فيه كلمة « كا » الفرعونية بمعنى روح ، والعامة يمثلون له بقولهم « كياك (أو كيهك) صباحك مساك تقوم من النوم تدور على عشاك » إشارة إلى أن الإنسان يصحو فيه بعد ليل طويل فيكون جائعاً ما يكاد يتناول إفطاره حتى يطلب العشاء لقصر النهار .

وأنت ترى أن هذه المأثورات تؤدى وظيفتين . فهى قاعدة من قواعد المعرفة الزراعية وهى فن أيضاً ، ونستطيع أن نجد فى مأثورات أخرى ذلك الإرتباط بين التقعيد الزراعى والظاهرة الطبيعية ، فبرمهات يقولون عنه « برمهات إطلع الغيط وهات » إشارة إلى أن الطقس يأخذ فى التحول من البرودة . وإلى أن الخير يستطاع وجوده فى الحقول ، وعلى عكسه بابه

---

(٣) ص ٢٣٨ من كتابه (العالم القديم) . The Ancient World

الذى يقولون فيه « بابه خش واقفل الدرابة » إشارة إلى ابتداء البرد وخلو الموسم من اجتلاب الخير وشهر « هاتور أبو الدهب المنتور » يذكرنا بهاتور الذى كان يصلك إسمه على علامة الذهب بالهيروغيليفية ، وكذلك بوفرة الخير فى هذا الشهر .

وقد يكتفى العامة بتسجيل ظاهرة طبيعية فيقولون « أمشير أبو الزعابير » لارتباطه بالخماسين أو «طوبة يخلى الصبية كركوبة» لشدة البرد مما يجعل الشباب يعجز عن النشاط ويتكوم فى جلوسه ونومه كالشيوخ .

إن هذا التداخل بين الرواسب الأسطورية القديمة وأصول المعرفة، وإجراء ذلك كله فى مأثورات فنية وعادات مستعملة يمثل لنا أى طريق اختطه التراث الشعبى منذ القدم وعبر العصور .

* * *

عيد شم النسيم والممارسات الخاصة به

وإذا كان التقويم الزراعى القبطى فرعونياً فى أصله، فانه من اللافت للنظر توقيت بعض الأعياد وأهمها شم النسيم وما يتصل به من ممارسات واستعمال لأنواع معينة من الأطعمة والنباتات .

وشم النسيم عيد مصرى قومى ، يشارك فيه أبناء مصر منذ القدم .

ويذهب البعض[1] إلى أنه يتصل بعيد فرعونى مماثل فيقولون إن اسمه

---

(١) راجع صفحة ٥٣ وما بعدها من كتاب « العادات المصرية بين الأمس واليوم » لوليام نظير .

بالهيروغيليفية هو شمو وأن الأقباط اتخذوه عيدا ليكون رأس سنتهم المدنية غير الزراعية .

ويقال إنه كان من عادات قدماء المصريين أن يشارك فرعون وعلية القوم عامة الناس فى مراسمه وكانوا يخرجون فى الفجر أو الصباح المبكر إلى الحقول والبساتين رمزاً لأولئك الذين حملوا أوانى الجعة ليسكبوها فى طريق حتحور[1] قبل أن تفتك بالبشر .

ويقال أن بين مباهج شم النسيم ، ومباهج بعض أعياد الفراعنة قرابة وصلة ، ومن تلك الأعياد القديمة عيد بوباسطيس (تل بسطة فى الزقازيق) وقد وصف لنا هيرودوت[2] كيف أن الرجال والنساء كانوا يركبون قوارب تسير بهم فى النيل ، وهم يرقصون ويغنون ، ويسرفون فى تناول الطعام والشراب ـ ولم تزل عادة السباحة بالقوارب فى النيل ، جارية فى عادات شم النسيم حتى الآن .

وكذلك كان من الأعياد القديمة عيد المصابيح الذى كان يقام فى سايس وتشعل فيه المصابيح ، ويحدث ذلك فى أنحاء مصر جميعاً[3] .

---

(١) هناك أسطورة فرعونية تقول أن رع سخط على المصريين لعدم إطاعتهم له واستدعى الإلهات ليدمرن البشر لكنهن أجفلن فيما عدا حتحور التى قبلت أن تهلك الناس ، وعندما ظهر تارب الشمس عند الغروب ركبته ، ثم نزلت بالنهار ومشت بين الناس لترى خطاياهم ولتشتعل كراهية لهم ولكن رع استدركـ وأمر الآلهات بجمع كميات من الشعير وطحنها وكانت الإلهات تبكين أثناء طحنه ، فتسقط دموعهن فى دقيق الشعير فيختمر ، ويتحول إلى جعة وخلط الإله رع هذه الخمر ، وألقى بها فى طريق حتحور فشربت منها وسكرت ، كما شربت منها الأرض فاينعت وازهرت واطمأن البشر إليها وفرحوا بميلاد الخضرة فى النبات وراحو يشمون ريح الأرض ونسيمها .

(٢) فقرة ٦٠ وما بعدها ـ صفحة ١٦٠ من كتاب هيرودوت يحدث عن مصر ـ ترجمة الدكتور صقر خفاجة .

(٣) صفحة ١٦٤ المرجع السابق .

غير أن شم النسيم هو واحد من فترة زمنية يقع فيها أربعاء أيوب وسبت النور ، اللذان يحتفل بهما المصريون ، ويمارسون فيهما عادات ظلت تتوالى على مدار الزمن.

ومن تلك العادات عادة الإستحمام برعرع أيوب ، إبتغاء العافية وصحة البدن .

وهذا النبات يسميه العامة « رعرع » أو « رعريع » أيوب وهو تحريف من كلمة عرعر[1] المستخدمة فى قراطيس الطب العربية القديمة — وهو نبات مصرى قديم (فرعونى) وعثر العلماء على حبه بين الهدايا الجنائزية فى مقابر طيبة والدير البحرى وتوجد عينات منه فى متحف برلين ويحدثنا أدوارد وليام لين[2] عن أربعاء أيوب فيقول إن المصريين كانوا يستحمون فيه بالماء البارد ويدلكون أجسامهم برعرع أيوب أو غبيرة أيوب وهو نبات زاحف . وفى الخميس التالى لأربعاء أيوب كانوا يأكلون البيض المصبوغ والكشك والفول النابت والعدس والأرز والبصل .

وفى يوم سبت النور كان الرجال والنساء والأطفال يكتحلون ظنا بأن نوراً خارقاً للعادة قد يظهر فى ذلك اليوم فيرهق العيون .

* * *

ويهمنا أن نلاحظ تلك الصلة بين المعتقد الشعبى والعادات الجارية . وإذا كان قد نسى هذا المعتقد إلا أننا نستطيع أن نتعرف عليه من هـــذه العادات ذاتها .

---

(١) العرعر أو الأبهل Juni perus phoenicea صفحة ١٢٦ وما بعدها من تاريخ الطب والصيدلة عند الفراعنة — تأليف عبد العزيز عبد الرحمن .
(٢) صفحة ٣١٦ من كتابه طبائع المصريين المحدثين .

فالفكرة المختفية فى الخروج إلى الطبيعة حين تخضر الأرض ويتحرر المناخ من قسوة الشتاء ، تتصل بعقيدة تجدد الحياة فى النبات والإنسان وهو معتقد موجود فى مأثور الكثير من الأمم[1] .

أما عادة الإستحمام وتدليك الجسم بنبات العرعر فتذكرنا بالمعتقدات الخاصة بشفاء أيوب فى بلواه .

وأما أيوب نفسه ، الذى تحول فى القصص الشعرى الغنائى الشعبى ؛ إلى إنموذج لصفة الصبر ، فنحن نعرف قصته الأصلية الواردة فى سفر التكوين[2] وكيف كان رجلا على قدر كبير من التقوى ووفرة المال وطيب النفس ، ثم امتحنه ربه فى ماله فصبر ، وامتحنه فى جسمه « وضرب أيوب بقرح ردىء فى باطن قدمه إلى هامته فأخذ أيوب لنفسه شقفة ليحتك بها وهو جالس فى وسط الرماد فقالت له إمرأته : أنت متمسك بعد بكمالك بارك الله وموت فقال لها أألخير نقبله من عند الله والشر لا نقبل » وتنتهى القصة المقدسة بأن « بارك الله آخرة أيوب أكثر من أولاه » وضاعف له الراحة ومد فى عمره عشرة سنين ومائة ورأى أربعة أجيال من ذريته ، وماله يزيد ويثرو .

ويعزو الذهن الشعبى إلى أيوب أنه حك جسمه بالرعرع فشفى ، وهذا النبات عميق الخضرة ، كان يستخدم فى العقاقير والطيب . عند الفرعونية .

وأهم من هذا ، إن فى خضرته العميقة ، ما يرمز إلى خصوبة تجدد الميلاد فى الطبيعة .

---

(١) راجع على سبيل المثال المعنى اللفظى كلمة النيروز أو النوروز فى لسان العرب الجزء السابع صفحة ٢٨٤ — والنوروز فى الأدب العربى للدكتور على محفوظ المنشور فى العدد الثامن السنة الأولى من مجلة التراث الشعبى البغدادية .

(٢) راجع الإصحاح الأول إلى الإصحاح الثانى والأربعين من سفر التكوين .

ذلك الأمر الذى توليه المعتقدات الشعبية أهمية عظمى .

ومن عادات شم النسيم تناول أطعمة وأنواع من اللحوم والنباتات كان الفراعنة يستخدمونها فى أعيادهم الزراعية ، كتناول البيض المسلوق ، ولحم الأوز ، والسمك ، والخس والملانة وما إليها .

وتعتبر بعض هذه الأطعمة ، ذات عراقة ـ بل دلالة ـ فى الميراث الشعبى لكثير من الأمم فالبيض مثلا ـ يعتبره دارسو الميراث الشعبى ـ متصفاً بالخصائص التى ترمز للأرض أو الحياة أو مستقر الروح[١] وقد ظهر البيض فى الشعائر المتصلة بالخصوبة فقد كان من عادات أهل فرنسا إن تدوس العروس البيض أول دخولها فى بيت الزوجية التماساً للخصوبة .

وفى البلاد الجرمانية والسلافية كانت عجائن من البيض والقمح تهرق على أسنة المحاريث فى أعياد الفصح إستثارة لخصوبة الأرض ، ومن عادات أهل مورافيا أنهم كانوا يعلقونه مصبوغا فى أشجار عيد الميلاد العميتة الخضرة .

وأما عادة الاكتحال ، فى تلك الفترة التى يقع فيها شم النسيم ، فتتصل باتقاء أمراض العين (الرمد) الذى كان كثيراً ما يصيب النـاس عند انقلاب الجو وتكاثر الذباب ، وأتربة الخماسين .

وينبغى عند تحليل الأعياد والعادات المتصلة بالتقويم الزراعى ،أن نؤكد قيمة صدورها عن أصل فرعونى ؛ ثم تسلسلها عبر ثقافات موسوية ومسيحية ،

---

(١) صفحة ٣١١ من قاموس الفلكلور والميثولوجيا والخرافات .

واضطرادها ، فى حياة الفلاحين ـ على اختلاف دياناتهم — إلى يومنا هذا [١]

فلننظر الآن إلى العنصر الثانى فى الزراعة : الأرض ، لنرى السوار الأسطورى الذى يحيط بها .

يحدثنا التاريخ بأن الأرض الزراعية فى المعتقد الفرعونى ، واسمها (Geb) كانت عندهم كائنا مقدساً تنتج ثمارها للالهة والبشر ثم أصبحت الأرض فى معتقدهم خاصة بالآلهة ، وظنوا أن ولديها حورس وست قداقتسماها إلى منطقتين متميزتين .

ونسبة ملكية الأرض إلى الآلهة أو القوى غير المنظورة شائعة فى كافة المجتمعات الزراعية ومنها فكرة امتلاكها بواسطة إنسان فيه روح الله (فرعون) أو جملة أفراد لهم قداسة واعتبار إجتماعى فريد كرؤساء العشائر ورجال الدين وهذا النظر الأسطورى جرى عبر القرون ، وإن كانت تطورات الملكية الفردية قد أزالت الكثير منه . إلا أننا لا نزال نجد فى المعتقد الشعبى بعض تلك البقايا الأسطورية القديمة ونضرب هنا مثلين لأفكار تشيع فى « الحواديت » الأول ترديد عبارة « دستوركم يا اسيادى » كلما وطأ البطل أو البطلة الأرض التى يظن

(١) راجع معالم التقاويم لمحمد عبد الحافظ معوض وثبت الأشهر القبطية وما يقابلها من أشهر عربية .

و لأشهر القبطية هى :

— توت	ويقابله سبتمبر	وفى الشهور العبرية تشرى
— بابه	ويقابله اكتوبر	وفى الشهور العبرية مرحشوان
— هاتور	ويقابله نوفبر	وفى الشهور العبرية كسدو
— كيهك	ويقابله ديسمبر	وفى الشهور العبرية طبت
— طوبة	ويقابله ينـاير	وفى الشهور العبرية شباط
— أمشير	ويقابله فبراير	وفى الشهور العبرية آذار
— برمهات	ويقابله مارس	وفى الشهور العبرية آذار
— برمودة	ويقابله إبريل	وفى الشهور العبرية نيسان
— بشنس	ويقابله مايو	وفى الشهور العبرية آيار
— بؤونة	ويقابله يونيو	وفى الشهور العبريه سيوان
— أبيب	ويقابله يوليو	وفى الشهور العبرية تموز
— مسرى	ويقابله أغسطس	وفى الشهور العبرية أيلول

أنها مسكن الجان ، وهى عادة أرض خراب أو الأمكنة الشاذة فى المنازل. فذلك أنموذج للظن بأن قاطنى هذه المواضع أرواح غير منظورة ، وأنها فى مراكز السيادة والمثل الثانى خاص بعادة حمل العروس ليلة زفافها عند دخولها بيت زوجها ، تلك العادة التى كثيراً ما تقص (الحواديت) قصتها ، وفى تفسيرها يذهب سير جيمس فريزر[1] إلى أن وقاية العروس من أن تلمس أرض بيت زوجها ليلة الزفاف ترجع إلى الإعتقاد بأن روح الآباء الموتى تسكن تلك الأرض وترابها فينبغى إلا أن تقتحم رجل إنسان غريب مسكن هذه الأرواح ، بل ، يقبل ذلك فحسب من العروس بعد أن يدخل بها العريس ، فتغدو أحد أفراد أسرة هؤلاء الآباء الموتى — وأعطانا سير جيمس فريزر فى هذا الصدد عددا كبيرا من الأمثال تدل على وجود تلك العادة لدى الفلاحين فى الأمم الهندية والأوروبية وأولئك المنخرطين من أصول سامية وكذلك لدى فلاحى الصين والمغرب الأقصى .

* * *

ولكن ما هو معتقد العامة بالنسبة للنباتات ذاته ؟ الرد الجامع أنهم يرونه خاضعاً لسيطرة القوى غير المنظورة أيضاً ، ومن ثم فهم يصنعون التمائم والرقى ، يبغون بها طرد الشر وتحقيق « البركة » أو وفرة المحصول ورد الآفات ولا ريب فى أن هـذا النظر الغيبى وثيق الاتصال بالفكرتين السابقتين الخاصتين بالنيل والأرض الزراعية .

وهذا موريه يقول لنا أنه « فى مصر الأولى كان الملك هو الساحر الأكبر المتحكم فى قوى الطبيعة والمسئول عن وفرة المحصول »[1] ويقول ديودور Diodore وسترابون Strabon .

---

(١) ص ٣١٦ من كتابه « الفولكلور والعهد القديم » .
EOJCLORE & The OLD Testament.
(٢) ص ١٨٩ من كتابه تاريخ الشرق الجزء الأول .

« إننا نجد فى الطقوس والمراسيم المصرية القديمة ما يدل على أنهم كانوا يثورون عن الملك إذ فشل فى إتيانهم بمحصول وافر » وإنه لأمر لافت للنظر عندنا عادة نذر جانب من المحصول لولى من أولياء الله بل وأحياناً إقامة حفل للقوى غير المنظورة — وتلك حال سنفصلها عندالحديث عن مجتمع القوى غير المنظورة .

والمسألة أظهر ما تكون وشائعة فى العالم الزراعى ، حيث الامتزاج شديد بين الظن الغيبي والمعرفة الزراعية ، والذى ينظر فى مقدمة ابن خلدون يراه يسجل مفهوم حرفة الزراعة ، غير مستقل عن الطقوس السحرية فيقول[١] .

« هذه الصناعة من فروع الطبيعيات وهى النظر فى النبات من حيث تنميته ونشوئه بالسقى والعلاج وتعهده بمثل ذلك وكان النظر فيها عندهم عاما فى النبات من جهة غرسه وتنميته ومن جهة خواصه وروحانيته ومشا كلها الروحانيات الكواكب والهيا كل المستعمل ذلك كله فى باب السحر » .

* * *

والحيوان الذى يستخدمه الفلاح فى الزرع . يقع هو الآخر تحت ظل هذه القوى غير المنظورة ، فالماشية والدواجن ، تكتب لها الرقى والتمائم . ويطلق البخور ويمثل بالنسبة لها سحر المحاكاة ، مما يجعلها كالنبات ضريب الكائن البشرى فى هذه الناحية . بحيث يرد عنها الحسد ، بنفس التمائم التى تستخدم الإنسان ، ومنها مجموعات الخرز و « خمسة وخميسة » وقد ذكر الأستاذ ا . ف . جوتيه فى كتابه « ماضى افريقيا الشمالية[٢] » أمثلة جمة

---

(١) ص ٥٤١ من المقدمة .

(٢) ص ١١٨ من كتابه

Le Passé de l'Afrique de Nord-E. F. Gautier

لاستخدام صورة اليد اليسرى واليد اليمنى فى مصر وشمال إفريقيا ، لشئون سحرية تخص الإنسان والماشية .

* * *

وفى المعتقد الشعبى إذاً أن لكل جماد وحيوان ونبات روحاً ، تستدر خيراً أو شراً بإثارة تلك الروح ، والمسألة هنا هى إظهار الصلة بين ذلك المعتقد والمحاولات التجريبية فى المعادن والعناصر ، ما دمنا قد ألمعنا إلى هذه الناحية من الاختلاط فيما يمس الزراعة ، لا ريب فى أن إكتشاف الإنسان للمعادن كان عملا خارقا ، مكنه من السيطرة على الطبيعة سيطرة لم تبرح تزيد ، ولكن إستخدامه لتلك المعادن المبنى على التجربة البدائية ، قد تخلف أشد التخلف عن النتائج التى بلغها العلم المتخصص فى ميدان طبيعة تلك العناصر ومقدراتها ، وبذلك ظل الجانب الأكبر من أسرارها مستغلقا على العامة فاستعانوا عليه بالظن والتفسير الميتيولوجى .

ولقد شهدت مصر فى تاريخها الوسيط ذيوع المحاولات الغيبية لتركيب الذهب من العناصر الرخيصة ، وكذلك تلك التى أرادوا بها تركيب إكسير الحياة وبالمثل محاولات الكشف عن ذخائر الكنوز .

وتحكى لنا قصص الجان الشعبية كيف يستطاع الحصول على المال من الدفائن بإجراء المراسيم السحرية أو بتسخير روح من الأرواح غير المنظورة ، أو كيف تفتح الكنوز وما هى السمات المطلوبة فى الشخص الذى يصلح لكى يفتح الكنز فى حضوره ، وذلك كله نجده لدى الشعوب الأخرى ، بتمامه أو فى الكثير منه فالصينيون القدماء مثلا كانوا ينظرون إلى المعادن نظرة تقديس ويعتقدون بأن الإله « بان كون » هو الذى أخفاها فى الأرض ، وأن محاولات الإله « شن جن » والإمبراطور فوس لاكتشافها كانت بغير فائدة . وحينما

اكتشف « شن بنج » طريقة صهر المعادن حوالى عام ١٧٠٠ ق . م . أصبح صهرها حرفة مقدسة يمارسها الكهنة ورجال الدين بدلا من أن تكون عملا متاحاً للكافة .

ويلفت نظرنا ذلك الإطار الغيبي الذى نعرف أنه أحاط بحرف المشتغلين بالمعادن . وخلط العناصر . وتلك الآثار الدينية الظاهرة فى طريقة تنظيم أصحاب الحرف . والمشابهة لتنظيم الفرق الصوفية .

* * *

ولنعرض الآن بعض تلك المشاكل التى تثيرها الطبيعة فى ذهن الإنسان فالأرض مثلا ما الذى يمنعها من السقوط فى الفضاء اللانهائى ؟ يرى العامة أن ثوراً يحملها على قرنه (وهذا رمز للقوة الخارقة الفائقة) فإذا تعب نقلها إلى القرن الآخر فتكون الزلازل . . . والقمر ما هو ؟ ليس كوكبا على أية حال . وإنما هو روح خيرة وملك من الأملاك . قد تخنقه « بنات الحور » فيكسف . فينطلق الصبية فى القرية يصيحون بمنظومات يوجهونها إلى بنات الحور أن يفككن خناقه . والنجوم ذاتها ما هى ؟ إنها أرواح خيرة أو شريرة . يستطاع أن « تحلب » أى تعصر طاقتها السحرية وتسخر لمصلحة الإنسان . . وريح الخماسين مثلا ما هى ؟ كثيراً ما نسمع الفلاحين يقولون عنها أنها « فسية عفريت » . . والجبل ماذا فيه ؟ أغانى الأولياء تقول لنا أنه مسكن أهل الله الذين يجتمعون من مشارق الأرض ومغاربها . أو هو مسكن الجان والأرواح . .

* * *

ولو شئنا الاستطراد إلى كل ناحية من نواحى الطبيعة لوجدنا للعامة فيها ظنا غيبيا قديم الجذور ومخالفا لوجهة نظر الأديان الرسمية فإذا عرضنا للصلات

الإجتماعية وبناء المجتمع نفسه لوجدنا مثل ذلك المعتقد الغيبي سائداً ؛ ومنعكساً في قواعد السلوك والعرف الإجتماعي وفي نشدلن الحياة الطوبويه والمساواة .

والآن قبلما نتابع الحديث عن أدب السحر نحب أن نسجل رأينا في سبب قيام ذلك المعتمد الغيبي .

سبق لنا أن قلنا إن كل ما استغلق على التجربة وشذ على سيطرة الإنسان الواعية يثير الوهم وينمي المعتقد الغيبي ، ولكن لهذه النتيجة جانبين الأول : إن أصحاب الامتياز مسئولون عن استقرار وذيوع هذا النظر الغيبي والثاني : إن الأوضاع الإجتماعية الضاغطة تحامي عن هذا النظر وبين يدينا رأي سير جيمس فريزر القائل « بأن السحر كان القوة الأولى لسلطة الملوك وشيئاً شيئاً حل الدين البدائي محله[1] » ويحدثنا موريه عن سلطة الفراعنة باعتبارهم السحرة العظام والآلهة أو أبناء الإلهة ، ويقص علينا القرآن قصة موسى وفرعون المتمكن من السحر ، وكذلك الكتب الدينية كثيراً ما تقرن السلطة الزمنية لأمثال هؤلاء الملوك بالسلطة الروحية ، ويطول بنا الحديث لو أننا تابعنا ازدواج السلطتين ، وفرضهما على العامة قرنا بعد قرن ، بحيث أن حركة الإحياء الأوربية لم تكن مجرد اكتشاف الإنسان لذاته فحسب ، بل وارتباطاً جذرياً بالتمرد على ذلك الإزدواج بين السلطتين الروحية والزمنية . كما يقول د . ه تونى[2] الأستاذ بجامعة لندن ، وبحيث أنه يسهل علينا أن نبرهن من تاريخ المجتمع المصري ذاته مدى استفادة الملوك والفراعنة والأمراء من جريان هذا المعتقد الغيبي ، المعطل لكل نازعة حرة أو استهداف للمساواة .

والناحية الثانية ؛ وهي أن الأوضاع الإجتماعية الضاغطة تحمي هذا المعتقد ،

---

(١) ص ٧٣٢ من الجزء الأول من كتابة « فن السحر » The Magic Art

(٢) Religion and the Rise of Capitalism—R. H. Tawney.

يستطاع الإلمام بها من مراجعة فكرة فتح الكنوز بواسطة السحر .

فهذه الفكرة لها أصل مادى ، طالما كان ذلك الأصل يتيح الفرصة للتقدم العلمى ، والمعروف أن الفراعنة ، ومن بعدهم الأقباط ، كانوا يدفنون مع موتاهم نفائسهم وكنوزهم ، وكانت قبورهم فى الظن الشعبى محوطة بسوار من الوهم . وأموالهم كانت (مرصودة) ، فيما يظنون ، ولكن كثيراً ما اقتحم أصحاب السلطة هذا السوار ونهبوا النفائس ، وفعل مثلهم أصحاب البأس من اللصوص والأشرار ولا ريب فى أن امتلاك تلك الكنوز بالغصب قد أثار لدى العامة المجردين من السلطة والحول ، الأمل فى الحصول على ما قد يكون خافياً منها .

يقول ابن خلدون :

« وأما ما وقع فى مصر من أمر المطالب والكنوز فسببه أن مصر فى ملكة القبط منذ آلاف أو يزيد من السنين وكان موتاهم يدفنون بموجودهم من الذهب والفضة والجواهر واللآلىء على مذهب من تقدم من أهل الدول فلما انقضت دولة القبط وملك الفرس من بلادهم نقروا على ذلك فى قبورهم وكشفوا عنه فأخذوا من قبورهم ما لا يوصف كالأهرام من قبور الملوك وغيرها وكذا فعل اليونانيون من بعدهم وصارت قبورهم مظنة لذلك ، لهذا العهد » .

على أن لانتشار الظن برصد الكنوز بواسطة قوى خفية ، سبباً جوهرياً غير هذا الذى ذكره ابن خلدون ، ففى المجتمع الذى لا تتاح فيه الحياة المنطلقة ، يهرب العامة من مواجهة مشاكله ومنها مسألة الحصول على الثروة — إلى تخيلات وأوهام ، فما أيسر أن يعيش الوهم باستطاعة الحصول على كنز متى القيت التعزية المناسبة والبخرة المطلوبة ، وما أيسر هذا بالنسبة لإبداء جهد إيجابى فى سبيل كفالة الحياة المستقرة الرخية .

هذا الهرب نجده سائداً فى القصص الشعبية — حيث يرسم القاص البطل وقد حصل على المال بغير جهد فهو يلقاه كل صباح « تحت سجادة الصلاة » أو الوسادة ، شأنه شأن البطل الذى يقطع الاماد على بساط سحرى حين كان الإنتقال من قطر إلى قطر مشقة عظيمة . فذلك كله حلم ومنى ليس لهما من الواقع أصل ، وهما حلم مخدر تفرضه الأوضاع الضاغطة التى لا يشذ عليها تعاطى الحشيش والسطل ، وغيرها من المخدرات الحسية بهدف نسيان الواقع المرير والتحليق فى آفاق لا يحكمها ضغط ظاهر ولا إرهاب سادر .

إن كل مجهول لدى العامة ، وكل عقبة كئود ، فى بطن الأرض أو خرابها أو موحشها ، وفى ذلك النجم الغريب والفلك المذهل ، أو فى الأوضاع الاجتماعية شديدة الوطأة ؛ تولد الوهم وتغذيه ، وما دام العامة يشقون الأرض بفئوس ، ويذرون الحب بمذراوات ويسقون النبت بالشادوف ، هذه الأدوات التى لا تمكنهم من التحكم فيما ينشئونهم أنفسهم ، وما داموا فى معزل عن تطبيق العلم على الطبيعة ، وما داموا مضغوطين اجتماعيا ، فلا بد وأن يتوالى معتقدهم الفرعونى القبطى ، جامحاً قويا ، ولا مجال إلا أن يلتمسوا درء الشر فى الطبيعة والإنسان واستجلاب الخير ، بهذه القوى الخفية التى توارثوا الإيمان بها ، وأن يستعبدوا أنفسهم لها ، ويقدموا لها القرابين ؛ ويقيموا الاحتفالات ويؤدوا الطقوس ، ومن هذا الغمار نشأ جانب غير منكور من أدبهم ، قصصاً وأساطير وأمثالا ومنظومات ، واستوت شخوص أدبية تجبه دارس تراثهم .

فإذا ما أطرحنا مؤقتا المعتقد الشعبى بوصفه مادة أدبهم وقصرنا الحديث هنا عن أدب السحر أو أدب الكلمة الملزمة أو الرابطة ابتغاء التيسير والتوضيح ، ألفينا أنفسنا ملزمين بأن نتناول مسائل ثلاثة : مسألة مجتمع الأولياء والجان كما

تصوره المأثورات الأدبية ، وتدخل فيها العلاقة بين هذا المجتمع والمجتمع البشرى والثانية مسألة اجتياز الهوة بين المجتمعين وأدب هذه الفكرة والثالثة تسخير القوى الخفية بواسطة الكلمة الأدبية .

مجتمع القوى الخفية والخوارق

يرتب المعتقد الشعبي الكائنات غير المنظورة (أولياء — وجانا — وملائكة) ترتيبا تصاعديا على نفس النسق المطبوع به مجتمعهم هم — بل وصورة ذلك التصاعد أقرب ما تكون إلى صورة المجتمع الاقطاعى الخالص . فملوك وسلاطين . بين الأولياء والجان ، وأمراء أدنى من السابقين درجة ، وأتباع وحشم ؛ وعامة وفقراء ، ومنهم من يشتغل بالتجارة أو الزرع ومنهم من تفرغ من العمل ليباشر السلطة والفصل فى أمور رعاياه . وهذا المجتمع قائم فى مدن وقرى أشبه ما تكون بمدن وقرى الإقطاع نحولها أسوار والأسوار بوابات . . وهى عرضة للاغتصاب والقلق . . وعلى أية حال فالمعتقد الشعبى يرسم هذا المجتمع الخفى صورة مفصلة للمجتمع البشرى ذاته : ثم هو يرسم شخوص ذلك المجتمع فإذا لهم صفات البشر الجسمية عامة . ولهم النوازع البشرية . ولهم العواطف ، والإندفاعات ، يحبون ويكرهون ، يثأرون ويكرمون ، يتعصبون لمحسوبيهم ولو أخطئوا ، وبالإختصار فهم أناس حقيقيون ، لا ينقصهم كى تراهم بيننا إلا الأجسام المادية . وهذا يؤكد لنا قول فيورباخ الذى أشرنا إليه فى صدر هذا الباب من أن شيئاً لا يوجد خارج الطبيعة . وأن الكائنات الخارقة خلقتها تصوراتنا من واقع ما هو موجود حولنا .

الأولياء والقديسون

يرى المعتقد الشعبى — كما تصوره المأثورات الأدبية — بأن الأولياء هم

الواسطة بين الإنسان وخالقة ، وتلك الفكرة يصورونها بحيث تماثل تماما فكرة الوساطة والوسطاء القائمة نملا فى المجتمع التصاعدى . . بل وليس من المغالاة القول بأن المعتقد الشعبى يؤدى إلى الاعتراف الأولياء بسلطان فعلى خارق لا يدانيه سلطان ، لا تغرب عن قدرتهم معضلة ، ولا يشذ عن حولهم شىء فى الحياة أو الطبيعة وهذا يذكرنا بالتعدد فى القوى المسيطرة الخفية ، ويدلنا على أن هذه الناحية من معتقدهم لم تزل تفوح بالوثنية .

إن المأثورات الأدبية تجعل الأولياء من الصفات المذهلة والخوارق المعجزة ما لا يختلف كثيراً عما نسبه الفراعنة إلى آلهتهم المتعددين أو ما أضفاه الإغريق على آلهتهم ، فأغانى زيارة الأضرحة ، وتخمير الموالد ، تقول بأن الأولياء يسكنون قمم الجبال ويأكلون ما لا يطيقه البشر كالحنظل والشوك وغيرهما من النبات الذى يستخدم عادة فى التطبيب الشعبى[1] . ويسلكون فى الحياة مسلكا لا يطيقه البشر ، ويلتزمون واجبات ثقيلة ، وذلك كله منطقى مع قوتهم الخارقة .

فيما يلى منظومة من أغانى زيارة الأضرحة ترسم تلك الصورة :

يا ما فى الجبـل سُوّاح جاعدين فى خلاويهم
بياكلوا المر والحلاحْ والحنضـل حِلى ليهم

(١) الحنظل : نبات يدخل فى تركيب العقار الطبى الحديث واسمه اللاتى Citrullus Calynthis وقد سجل اهرنبرج Ehrenberge وهيرمش Hermisch اللذان زارا سينا عام ١٨٢٠ ، وجمعا منها ومن جنوب مصر نباتات حملوها إلى ألمانيا إن الحنظل والحلاح والشوك الخ. نباتات يتعاطاها الأعراب كعقار بوازع من خبرتهم ويدخل فى تركيب العقار الكيماوى الحديث ، وبحث تلك المسألة روبل Rupel وبوفيه Bove والعلماء الفولكلوريون لذين درسوا مسألة التطبيب الشعبى .

يا مكدب تعالى شوف بعد الفجر بشوية
تايجاهم صفوف صفوف وراخيين على الهدب طية

* * *

لقد ركز المعتقد الشعبي الولاية فى القول بالثنائية بين المادة أى الإنسان والطبيعة — والذات الإلهية وقرر أن المسافة الفاصلة بينهما يمكن أن يجتازها الإنسان فى سلسلة من الوسطاء ، أولئك هم الأولياء بمختلف درجاتهم التصاعدية .

ويرى المعتقد الشعبي أن خلوص البعض للخالق يجعلهم قادرين على أن يعودوا إلى ذاته ، فيكشف عنهم الغطاء ، ويعرفوا الغيب والماضى ، وأن ذلك الكشف بدوره مستطاع للمريدين والسالكين حسب طقوس معينة ، وارتياد معين لطريق الوصول .

إن هذه الأفكار مؤدى المعتقد الشعبي بالنسبة للولاية . وهى أفكار صوفية تبدو قريبة من أفكار الغنوصيين[١] كما يقول المستشرق الألمانى كارل هنريش بكر[٢] الذى يقرر[٣] بأن روح الغنوص قد سادت فرق صدر الإسلام كلها ثم سادت التصوف الذى لم يكن قاصراً على « طبقة المريدين » والسالكين وإنما كان من بعض نواحيه نوعا من الفلسفة الشعبية الشائعة فى طبقة المثقفين » وهذا التيار الصوفى قد صاحبه « تيار دينى شعبي عبارة عن طائفة من السحر والنارنجيات الهلينية النظرية والعملية فالسحر والتنجيم وضرب الرمل والرؤيا وحساب الأعداد وفوائد الحب والتمائم من كل نوع ، كل هذه الأشياء أصبحت عربية إسلامية » .

---

(١) الغنوصيون طائفة من المفكرين المسيحيين واليهود والوثنيين عاشوا فى القرون الأربعة الأولى من ميلاد المسيح ولهم نظريتهم فى اجتياز الهوة بين المادة والذات الإلهية عن طريق الخلاص .

(٢) و (٣) صفحات ٨ و ١٠ و ١٣ من كتاب التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية للدكتور عبد الرحمن بدوى .

وعندنا أن الذى ساعد على استيعاب تلك الفلسفة وهذا الدين الشعبين ، إنما هو ذلك التراث من المعتقد الأسطورى القديم فى مصر ، والذى حامت عنه ظروف الحياة فى مجتمعنا الزراعى كما قلنا .

* * *

يهتم الأدب الشعبى بتصوير عنصر الخارقة فى كل هذا الإطار الأسطورى ، والأدب هنا يقوم بدور الداعية والمحبذ لهذا الجانب ، وليس مستبعداً أن يكون الأدباء هم الذين نسجوا الخوارق أو على الأقل كانوا هم العامل الضخم فى تخليدها قصصاً وأساطير ومأثورات .

هذه إحدى أغانى زيارة ضريح « أبى الحجاج » وقد تؤدى عند زيارة أى ولى تذكر أن شعرة واحدة سقطت من لحيته فغطت ألفاً وثلثمائة ، وأن السيد البدوى مد يده من مصر فحرر بها خضرة الشريفة التى كانت بالمغرب .

يا بو الحجاج يا حلو السمية[1] وبنوك اليوم جدعان خيرية[2]
وجاب المشط يسرح فى دجنو[3] وجعت شعره على ألف وتلتمية
السيد اللي م الشباك مديدو
وجاب المسلسل[4] من بلاد الكفرا بحديدو
والسيد اللى م الشباك شرب شربة
وجاب للسلسل من بلاد الكفر والغربة
صلوا على سيدى أحمد البدوى ستى نفيسة ساكنة بحرى

---

(١) يا حلو القلب
(٢) أخبار
(٣) ذقنه
(٤) إشارة إلى خضرة الشريفة

وتسمع مقطعاً غنائياً آخر عن السيد البدوى يقول :

والسيد جوا خلاواتو[١] عمايجرى فى بداياتو[٢]

والسيد اللى م الشباك مد إيدو وأول الليل بيجرالعلم ويعيدو

وآخر الليل يسلم على النبى بإيدو

والعمل الخارق المنسوب إلى السيد البدوى وهو تخليصه خضرة الشريفة[٣] من الأسر تتضمنه قصص أشبه ما تكون منسوجة حول فروسية أمير إقطاعى فالسيد سلطان تحته أمراء وجيش من الدراويش ، وتابع مخلص هو عبد الله وهؤلاء الدراويش يستفزهم عبد العال إلى القتال . فيحتشدون فرقاً فرقاً ، ولكل فرقة من هذه بيرق أو « سنجق » كما يقول نص أغنية المداحين وكأنى بطريقة تنظيم الجنود ووصف أسلحتهم وزحفهم جيش إقطاعى إسلامى يصادم آخر صليبياً ويبدو لنا أن هذه القصة الشعرية من نتاج الحروب الصليبية ذاتها ، حين كان سبى النساء بيد العدو ، واستنهاض الأشراف لفك إسارهن أمراً شائعاً ومدار قصص بطولية .

ولنعرض شيئاً من تصوير القوة الخارقة فى هذه القصة .

نحن بإزاء خضرة الشريفة ، وقد وقعت فريسة غدر العجوز ووقعت فى أسر سمعان « سلطان الكفرة » تستنجد بالسيد البدوى ، فيسمع دعاءها على ما بين مصر وتلك الأقطار من مسافات وأبعاد ، . . إنها تستثير قوته ونخوته كما يستثير التابع الأمير .

---

(١) خلواته ومفردها خلوة .

(٢) يقرأ مبدء العلوم أو لم يكد يبدأ القراءة .

(٣) اعتمدنا نصا مطبوعاً لقصة المداحين الذين يلقونها فى الأسواق وعنوانها « خضرة الشريفة وما جرى لها فى بلاد الكفرة » ولمتابعة النص راجع أغانى العمل .

يا سيدى ياسيد دا وقتك
أنظر لحضرة محسوبتك
لحسن[١] يسبو[٢] خدامتك
تبقى فضيحة ومعرة
نظرة يابدوى ياجايب اليسرة[٣]

ويسمع السيد دعاءها فيرسل مريده عبد العال ليتحرى حالها ويطمئنها ،وما أن يعود ويحكى لسيده حقيقة قصتها حتى يأمره بجمع « دراويشه الأبطال » للإغارة على بلاد النصارى ويجتمع هؤلاء حشداً حاشداً يسد الأفق ، ويشاء القاص ألا يترك هذه الحادثة بغير أن يؤكد لنا مصرية السيد البدوى وفائق قدرته ، فهو يكرم ضيوفه هؤلاء فيقدم لهم « القهوة » على عادة المصريين ، ثم تكون المعجزة فى سقيهم جميعاً قهوة من أبريقه الصغير .

السيد يطلب إلى تابعه عبد العال أن يقدم القهوة فيبدى عجزه التام :

فقال لو يا سيدى أنهو[٤] نهور
تكفى دول أو أنهو بحور ؟
دول كالمطر فوق الجسور !
أسقيهم أنت بالمرة
نظرة يا بدوى يا جايب اليسرة

ويصنع السيد فى أبريقه قهوة تكفى كل « المشايخ والفقراء » ، وتلك لاريب من شيمته وهو البطل الفائق الموفق .

---

(١) وإلا
(٢) يعتدون عليها
(٣) يا محرر الأسرى .
(٤) أى .

فقام عمل من توفيقه قهوة ملاها فى ابريقه
سقى الجميع من أبريقه كل المشايخ والفقرا

وقد لاحظنا فى نص قصة المداحين المطبوع وفى القصة المنظومة التى يؤديها العمال ، وكذلك فى نص شفهى جمعناه من قريتنا[1] ، أن عبد العال ، حين يذهب فى مهمته إلى خضرة يتخذ شكل « الحمامة » ، وهذه الصورة شائعة فى « الحواديت » عن الأولياء ، وكثيراً ما نسمع بالحمام فى أغانى الحجيج الشعبية وهذا الاحتفاء بالحمامة فى هذا النوع من أغانى المعتقد لا يفترق كثيرا عن احتفاء قبط مصر بها كرمز للروح القدس ، ولقد أذاع الفنانون الأقباط رسم الحمامة فى الزخارف أول العهد الإسلامى بمصر خلال العهد الفاطمى[2] ، ولم يكن الحجر الإسلامى بتحريم رسم الكائن الحى يتناول الطير والحيوان .

وإن يكن من شىء فالملاحظ أن الحمام فى تراث كثير من الشعوب يرمز إلى الأمن والخير والسلام والدعة .

والأمر الثانى أننا نجد فى النص الشفهى أن السيد بعد تحريره خضرة قد نقلها إلى مصر فوق سجادة مسحورة مما يذكرنا بقصة الحصان الابنوس فى ألف ليلة وغيرها من قصص حمل الأشياء فى الهواء بفعل السحر .

وثمة مسألة أخرى تلك هى ازدواج الولى فهو مسلم وقبطى أحيانا ، أوقل هو موضع التقدير الأسطورى من الفلاحين أقباطاً ومسلمين ، وهذه المسألة سنلقاها مرة أخرى فى السحر حيث يختلط فى أسلوب العمل السحرى الجانب

---

(١) من قرى مركز أبى قرقاص .

(٢) ذكر الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق فى ص ٦٧ من كتابه الفن الإسلامى المصرى أن معظم الفنانين فى العهد الفاطمى كانوا من القبط « الذين حافظوا على دينهم وقد كان هذا الطائر محبوباً لديهم لأنه يرمز فى الدين المسيحى إلى الروح القدس » .

القبطى بما فيه من آيات إنجيلية ، بالجانب الإسلامي بما فيه من آيات قرآنية ، وحيث يستعين المسلمون بقسيس فى كتابة عمل السحر أو الأقباط بشيخ مسلم. ما هى دلالة هذه الناحية ؟ أننا نفهم منها كيف أن المعتقد الشعبى عام ، ومتميز ومخالف للدين الرسمى ، فحدوده ليست هى حدود ذلك الدين ونعرض فيما بعد أغنية يؤديها زائرو أبى سيفين القديس القبطى ، وغالبا ما يكونون مسلمين ، وذات الأمر نلقاه مع زائرى العجايبى الولى القبطى بمنطقة المنيا ، أو مع زائرى مارجرجس ، بل أكثر من هذا نجد نفس العادات فى الزيارة تتبع الاختلاف إلى أصنام فرعونية قديمة مثل « أبوناعون » بإحدى قرى المنيا وهو صنم منحوت بالقرب من مغارات بنى حسن الأثرية.

وإليك نص الأغنية :

رجبتك[١] عاد ياخوى[٢] ومحجبة حجايين[٣]
ناس الشروج[٤] والغروب الكل جالو متين
غاسل وناشر ورايح جصر[٥] أبو سيفين
وأدعى عليك[٦] بالسعادة فوج ضهر الخيل

* * *

جبة[٧] أبو سيفين بعيدة جستنى[٨]

(١) رجبتك : أى رقبتك ويراد بها هنا القفا . (٢) يا أخى .
(٣) أى شعر قفاك مقصوص على شاكلة المحجاب .
هذا عط من التزين .
(٤) أهل الشروق : أى شرق النيل ؛
(٥) لاحظ أنه يستخدم كلمة القصر بدل الضريح فكأن سا كنه أمير .
(٦) أدعى عليك بمعنى أدعو لك .
(٧) قبة (٨) قست على لبعدها

وان وفج الله بالخير ندعى إلزْمتى[١]
جبة أبو سيفين بعيـــدة مَتَفة[٢]
وان وفج الله بالخير نروح لو بزفة
جبة أبو سيفين بعيـــدة وَجِّبل،[٣]
وان وفج الله بالخـــير ندعو المزين[٤]

وأنت تلاحظ فى هذه الأغنية (الشطرة السادسة) أن الزائر ينذر بأن يسمى أبا سيفين ب « يا لزيمى » أى ياسيدى إذا وفق إلى ما ا تبتغى . وذلك شأن العامة فهم يقرنون بإسم كل ولى لقب « سيدى » وليس هذا من قبيل التأدب فى الخطاب وإنما هو رسم من رسوم المعتقد الشعبى بأزاء هـذه الأرواح صاحبة السلطان .

* * *

فإذا نظرنا فى منظومات « التخمير » وأغانى الأذكار العامية وجدنا أن لها ذات المحتوى من الأفـكار الغيبية ، ولها ذات الترويج لخوارق الأولياء . وسلطانهم على البشر ، وهذا النوع من الغناء الدينى الشعبى لابد وأنه قديم ، ففى ديوان محيي الدين بن عربى الصوفى الـكبير ، نجد أهازيج مصبوغة بالعامية[٥]

---

(١) يبدو لنا أن كلمة الزمتى هذه تحوير لـكلمة لزيمى بمعنى سيدى فتـكون الشطرة : إذا وفقنا فيما نطلب سميناك يالزيمى .

(٢) معنى الشطرة : إن قبة أبى سيفين — أى ضريحه — بعيدة والطريق إليها متعرج

(٣) وجبل (وأقبل) أى امضى وقت القيلولة كناية عن أن الطريق من الطول بحيث لا يكفى الزائر وقت الصباح بل يأتى وقت القيلولة وهو لما يبرح على الطريـق .

(٤) إستدعاء (المزين) قص شعر البطن فى الضريح — راجع حوادث الميلاد .

(٥) ومنها نظمه فى التوشيح الأفرع — راجع دور .

ماد ا لحبيب الذى يكون يعرف
وإنه بوجودى منى أعرف

ولا مراء فى أن أرباب الفرق ورجالها والعامة على السواء قد أنشئوا ذلك الفن من الشعر الصوفى الشعبى فمازجوا فيه بين الغزل الإلهى ، وبين النظر الأسطورى ، وأداروه أعظم ما أداروه حول عنصر الخوارق[1] .

***

الجان والأرواح

نستطيع بشىء من التعميم أن نجد تقسيما واسعاً فى المعتقد الشعبى للجان والأرواح وإن كان ذلك المعتقد يخلط بينها خلطاً شديداً ؛ فأولا « القرين »

= وله أيضـاً :

قعـدت فى سـاحل البحـر الأخضر
أرمت (أى ألقت) لى أمواجه الدر الأزهـر
فقلـت لا تفعـل يا قوتى الأصفر
وارم فيـه تطلـع الى محيـدك

(١) ومن الغناء ذى الطابع الدينى ، تلك التواشيح الكثيرة التى كانت — إلى عهد قريب — جزء لا ينفصل من ليالى الغناء فى المدينة — نعم أنها فى المدينة ، أقرب إلى أن تكون مجرد آداب اجتماعية منها إلى أغانى المعتقد ومن أمثلة هذه التواشيح التى كانت ذائعة فى القرن الماضى .

(ا) سلم الأمور للرب — لا تخف ولا ترهب — وانشرح واطرب — قط لا تكون تغضب — وارضى بالنصيب .

(ب) دور مديح :

مدح العربى ، أقرب لى خير ذى الصخر له لاث
ذو الحسب والنسب خير الأمم والالتجـاء للعـان

(جـ) توشيح :

أسألك يا رب تعفو عنا بجاه طه النبى حبيبك
محمـد أشرف البرايا أفضل من راكب وماشى
صلى عليه الإله دوما ما سار ركب الحجاز ماشى
يا رفيع الجنـاب — أنت خوطبت ليلة الإسرا — وفهمت الخطاب
وعطيت الشفاعة العظمى فى نهار الحسـاب
كن شفيعى يا من بعث رحمة
رحمة للعباد — فى القيامة إذا لم تجد ملجا —
تلتجى الناس لمين

وهذه فى المعتقد الشعبى الراهن كما كانت عنـد قدماء المصريين الذين كانوا يرمزون لها برمز مختلف عن الروح ويفارقون بينهما .

والفلاحون عندنا ما برحوا يرددون أن لـكل إنسان « قرينا » ذكرا أو أنثى ، شيخاً أو طفلا ، وذلك القرين يكون صالحاً فيطلع الإنسان فى نومه أو فى شبه صحوه على مكنون القدر ، وقد يكون طالحاً فينزل به الشقاء الذى لاراد له إلا الطقوس السحرية ، والمسالمة ؛ وأغلب الـكدمات فى الجسم يعزونها إلى « قرص القرين » ولـكن القرين يتجسد فى قط ، كما هى حال روح التوأم الذى على قيد الحياة ، وغالباً ما يـكون القط أسود ، ومن ثم يأتى تحريم إيذاء القطط عامة ليلا ، والسوداء منها على وجه الخصوص .

وأدب القصة الشعبى يحفل بمثل هذه الأفـكار .

* * *

« والروح » شىء عند العامة واسع للغاية ، فهى روح الإنسان حياً أو ميتاً ، وهى رمز للجان أو كناية عنه ، ويهمنا هنا تلك الفـكرة الدينية الشعبية الخاصة بروح الميت فالعامة لا يرون أن الموت نهاية الإنسان على هذه الأرض ، ولا أن الروح تصعد إلى خالقها ، وإنما هم يرون روحه تجوس فى بيته بعد وفاته وتزور أولاده ، وتسمع وترى وتحزن وتسر بما يصيب أهل الميت من متاعب أو لين حياة .

وتخص البـكائيات — كما سيأتى بيان ذلك — هذه الفـكرة بجانب ظاهر منها .

وكلما كانت ميتة الإنسان شاذة على المصطلح الشعبى ، كلما تعلق بها وهم واسع ، فالحريق والغريق والقتيل ، وكل من قضى فى ظروف فاجعة ، تظل روحه تسكن المـكان أو الشىء الذى مات عنده ، وتشيع القصص عن تلك

الروح وهى تتكلم كلمات الحريق أو القتيل الأخيرة ، وتأتى حركاته وتطلق صرخاته .

فإذا تعمقناها شيئاً ألفينا أن هدوء روح الميت أو اضطرابها مرتبط بفكرة إتمام المراسم الجائزية من جهة ، وبفكرة الجزاء الاجتماعى كما يراه العرف الشعبى من جهة أخرى .

هو مرتبط بفكرة إتمام المراسيم الجائزية الذائعة لدى الشعوب البدائية ، حيث يسود الظن بأن استقبال الحياة الأخرى لا بد معه من أن يعد جسم الميت ذاته إعداداً معيناً ، وليس ذلك ببعيد عن طريقة إعداد الفراعنة الجثة لاستقبال كل من « الروح » و « القرين » بعد الدفن .

وهو مرتبط بفكرة الجزاء « الاجتماعى » من حيث أن المعتقد الشعبى الأخلاق ، يقرر بأنه ما من عمل إلا ويجازى عليه إن خيراً أو شراً ، ومن ثم فلا يبرىء الحريق أو الغريق من الخطيئة ، ذلك بأنهم يرون أن الميت على هذه الصورة لابد وقد أتى من الشر ما يستأهل معه تلك الوفاة الفاجعة .

وأما القتيل فروحه تضطرب ويرى العامة أنها لا تستقر إلا بتوقيع الجزاء العرفى على القاتل ، أى لا تستقر إلا بأخذ ثأر القتيل من القاتل .

وهذه الأفكار شائعة لدى المجتمعات البدائية ، وفى أساطيرهم ، وتجد أنموذجاً لها عند شكسبير فى مسرحيته « هملت » المبنية على أسطورة دنمركية ، فروح الملك الذى قتل غدراً ، تظل تضطرب لأمرين الأول هو المطالبة بالثأر والثانى القلق من أن الملك قتل دون أن تتاح له الفرصة للصلاه الأخيرة[1] .

وكثرة من قصصنا الشعبى التقليدى تدور حول الأرواح عامة وتخص اضطرابها بمكان طاهر .

---

(١) راجع الفصل الأول من « هملت » المنظر الخامس ــ المناقشة بين هملت والشبح .

وأما الجان فصورته فى الأدب الشعبى مختلفة عن تلك الواردة فى القرآن[١] الذى يلخص سماتهم وطبائعهم فإذاهم نوع من الخلائق بين الملائكة والشياطين خلقوا من مارج من نار ، لكنهم دون الملائكة لطافة جسم ، وذلك لأنهم يأكلون ويشربون ، ويتناسلون ويموتون ، يحاسبون ويثابون ، وإليهم أرسل الأنبياء كما أرسلوا إلى البشر ، وإليهم تحدث القرآن ، وقد كانوا من أيام النبى يجلسون من السماء حيث يريدون أن يسترقوا السمع ، إلى آخر تلك الصور القرآنية المفصلة .

ويأتى المفسرون فيقولون بأن الجن كانوا هم سكان الأرض قبل آدم وكان لهم ملوك كثيرون ، فأجلاهم إبليس إلى أطراف التخوم — كما يقول ابن قتيبة فى كتاب المعارف — وأن طهمورث أحد ملوك الفرس حاربهم وحصرهم فى جبل قاف .

ويتمادى المفسرون يستغرقون الجانب الأوفى من تفسير الآيات الخاصة بالجان فى سرد أساطير وقصص شعبية يستطيع البحث العلمى المقارن أن يثبت وجودها السابق عليهم عند الفرس ، وأهل الهند ومصر القديمة ، وغيرهم من الذين سادهم الحكم الإسلامى وكانوا ذوى تراث أسطورى عريق ، ونكتفى بالإحالة إلى آراء ج . كونتناو وفان جانب وموريه عن أسطورة طهمورث الفارسية ، والتى سنتناولها أثناء حديثنا عن الكلمة الأدبية الرابطة .

وأما المعتقد الشعبى فيجعل للجان من القوى والسمات الفائقة ما يقدمهم على الإنسان ذاته ، فلا يعود الإنسان مركز المخلوقات ، ولا هو الذى أمر الله الملائكة أن يسجدوا له ففعلوا إلا إبليس فقد أبى واستكبر ، وإنما هو أدنى

---

(١) سورة البقرة — الأعراف — الحجر — الكهف — طه — الرحمن — الجن

قوة وأقل سلطاناً من الجان قد يصدق عليه قول بشار بن برد المرمى بالزندقة .

إبليس خير من أبيكم آدم   فتنبهوا يا معشر الفجــار

إبليس من نار وآدم طينة   والأرض لا تسمو سمو النار

ذلك بأن الجان قد يشاركون الرجل عملية الاخصاب مما ينبغى معه أن يتلو الرجل البسملة فإذا لم يفعل « بخ الشيطان » فى زوجه . ومنها الشتم المعروف « سابق فيه الشيطان » ثم هم يلاحقون النطفة فى عالمها ، فتكون الأحجبة والرقى لرد شرهم واستدرار خيرهم وساعة الميلاد تلقى القابلة بعض المنظومات السحرية والأدعيات المطبوعة بالروح الأسطورى ، والطفل – من بعد – فى « سبوعه » ولعبه ومشيه وذهابه إلى الكتاب وختانه وكافة حوادث حياته ، تتابعه الأم بالرقية والبخرة ، إن مرض أو سلم ، وإن انتكس أو تفوق ، وتندرج حياته فى صباه وشبابه ، وعلاقته بالغير وبالمرأة وبالحياة على أوسع مفهومها ، تحت ظل هذه القوى الجنية ، التى لا يخلو منها موضع إصبع ولا لحظة من زمان ولا متنفس من نسمة .

وعالم الجان كعالم الأولياء تصاعدى ومطبوع بالسلطة شأن المجتمع البشرى الاقطاعى ، وشخوصهم تضاف إليها صفات الشذوذ فى الهيأة والمسكن والسلوك والصوت ، وكل ذلك ينم عن صفاتهم الخارقة للمصطلح العام ، وينم عن التميز الفائق للغاية ، وإذا كنا نقع فى بعض منظومات المعتقد الشعبى على فكرة أن هذا الولى أو ذاك سيد لبعض الجان ، فليس يغير ذلك من حقيقة النظر الشعبى الذى يرجح كفة الجان على الأولياء عامة ، والذى تظهرنا سعة المخالطة والاشتباك فيه بين عالم البشر والجان ، على رسوخ الجان فى المتعقد الشعبى رسوخاً لا نظير له فيما نعرف من القوى الخفية الأخرى .

* * *

ولـكن هل الأولياء والجان هم كل تلك القوى الخفية فى المعتقد الشعبى ؟ إننا نجد عدداً آخر من تلك القوى المتحـكمة فى الحياة كالقدر والحظ والقسمة وبالاختصار نجد قوى الخير والشر غير مشخصة فى أولياء أو جان أو أرواح وإنما هى أكثر تجريداً وأشد تعميما من أولاء وهؤلاء .

ومن ثم فسنتكلم هنا عن ناحيتين فى المعتقد الشعبى تضمان الـكثير من هذه القوة غير الشخصية الباقية . الأولى ناحية القدر والثانية ناحية الموت التى نرجىء تناولها إلى باب أدب المناسبات العائلة .

القـــــــدر

السؤال الذى طالما أنشأ الجدل وهو هل الانسان مسير أم مخير يصح أن نبدأ به هذه النظرة .

هل ياترى يؤمن الفلاحون بأن الشر والظلم لايضافان إلى الله بل يضافان إلى الإنسان لأنه هو خالق أفعاله ومنشىء تصرفاته فيلتزم الجزاء من ثواب وعقاب أم هل هم مؤمنون بأن الله فاعل الخير والشر وأن العبد ليس خالق أفعاله بل وليس فى قدرته أن يخلق تلك الأفعال ؟

أتراهم يؤمنون بأنه مخير أم مسير ؟

الرد العام أن المعتقد الشعبى فى جوهره تسليم بالجبر ومع ذلك فهو يقبل رسمياً أصول الدين الدالة على القدرية ، كما يقبل فـكرة الجزاء التابعة من العرف الاجتماعى التقليدى .

الشعب يقبل وجهة الأديان السماوية فيما يتصل بتفسير أصل الحياة من إيجاد العالم والإنسان ، وفيما يتصل بإرادة بدء الحياة وانتهائها ، وماهو مبسوط

على إرادة الإنسان . وماهو مرتكز إلى الجزاء الأخلاق وهذا القبول تنم عنه مأثورات شعبية مختلفة .

ولكنه من ناحية أخرى قد جرد هذه النظرية تجريداً تاماً من مؤداها حين أخذ بسلسلة من الأفكار تقلب النظرة السابقة رأساً على عقب وتظهر الكائن البشرى مدفوعاً دفعاً فى أصغر أموره وأخصها ، وفى أخطرها وأعمها وهذه القوى التى تدفعه هى القدر ، وهى الحظ والدهر والبين والمقدور والمكتوب والدنيا ، وبالتالى ترجح كفة أن الإنسان مسير ... فالذى يتحكم فى عملية الأخصاب ، وفى النماء أو فى العقم والقصور ، ليس هو الله الذى خلق الإنسان وبيده إكثار جنسه وافنائه ، وليس هو الذى منح الإنسان عقلا وأرسل إليه النذر والرسل ورتب الثواب والعقاب ، بل يمكن أن تتحكم فى ذلك كله قوة خفية جائحة تقرر مصيره إن سعوداً وإن نحسا .

والأدب الشعبى يضيف إلى هذه القوى الخفية الظلم والتعرض ، بل غالباً مايقرنها بذوى السلطة الروحية أو الزمنية ، وينسبون إليها ذلك الظلم الملاحق للمغمورين ، فأنت تسمع هذه الأمثال « خالق ناس وتحفهم وكبب ناس وحدفهم » و « أدى الخلق للى بلا ودان » و « أبكى على الزمان اللى عمل القصرية شمعدان » فتحس نقد القدر ولومه بأنه ظالم ، وتسمع مثل هذا الموال .

حكمت ياببن بخنق
بجبح الحية
لاأم تبكى
ولاعمة
ولاخية [1]

---

(١) ولاأخت .

ومثات على شاكلته ، وتسمع منظومات كثيرة تصف الدنيا بأنها غانية لاأمان لها ، وتصف الليالى بأنها هم سادر يكوى الفقراء على جنوبهم ، فيتبين لك أنه لو لم يخلط الفلاحون المعتقد الدينى الرسمى بمعتقدهم الراسخ ذاك لما نسبوا إلى القوة المتحكمة فى الحياة الشر والظلم ولكنك تدرك كيف تتعدد فى معتقدهم القوى الجامحة وكيف تختلف بين الخير والشر فكأننا فى الواقع بإزاء آلهة متعددة وهذا المعتقد لاشك يفوح بنظرة الإنسان الأول الذى كان يحس الضياع بإزاء سطوة الطبيعة وظواهرها ونواميسها ، وبإزاء بطش الحيوان الجبار وافتراسه ، والذى كان يؤمن بأن تلك الظواهر والحيوان الباطش تتحكم فى خيره وشره ، وأن منها ماهو شر بطبعه ، ومنها ماهو خير بطبعه .

ثم أنظر إلى الشعب كيف يرى حظه من الرزق ؟ إن الآثار الأدبية تقول بأن الحظ مكتوب لايفيد فى تغييره الجهد مهما عظم ولاتجدى معه محاولات الإنسان ، وإنه لاأمل فى أن ينال الإنسان بعمله ذرة واحدة غير ماقدر له من رزق .

تقول الأمثال « اجرى جرى الوحوش غير رزقك ماتحوش » و « قيراط حظ ولافدان شطارة » و « السعد وعد » و « السعد ماهوش بالشطارة » و « الدلال قليل البخت لايعجب البايع ولاالشارى » و « قليل البخت يلقى العضم فى الكرشة » و « السعد يتبع أصحابه » و « تبقى فى بقك وتقسم لغيرك » .

ولاريب فى أن هذه الاستكانة المسرفة بإزاء القوى المبهمة ، وذلك التسليم المسرف للقدر بما يطمس كل حافز بشرى ، يخالف تعاليم الإسلام الذى دعا إلى مباشرة الحياة الدنيا كأنا نعيش أبداً ، وإلى العمل للاخرة كأنا نموت غداً ، والذى حرم الرهبانية ورتب الجزاء « فمن عمل صالحاً فلنفسه ومن أساء فعليها وماربك بظلام للعبيد » والذى فضل المؤمن المجاهد الكادح على المؤمن القاعد .

« لايستوى القاعدون من المؤمنين غير أولى الضرر والمجاهدون فى سبيل الله بأموالهم وأنفسهم . فضل الله المجاهدين بأموالهم وأنفسهم على القاعدين درجة وكلاً وعد الله الحسنى . وفضل الله المجاهدين على القاعدين أجراً عظيما »[١] .

معتقد الفلاحين إذا معارض لوجهة الإسلام ولكن لنعد ذلك المثل القائل « إجرى جرى الوحوش غير رزقك ماتحوش » وتقرأ بعده الآية الإنجيلية « أى منفعة لمن يتعب مما يتعب فيه » لنرى ذلك التماثل الشديد بينهما فأى منفعة لكدح الإنسان إذا كان كل شىء مقدراً بحيث لااختيار ، وإذا كان هو مسيراً حتى فى أبسط الأمور ، وأى فائدة فى طلب الرزق مادام أن لكل شىء ميقاتاً ، ولكل ذرة ميعاداً مقدوراً ، أى فائدة مادام أن :

« لكل شىء زمان ، ولكل أمر تحت السماوات وقت ، للولادة وقت ، للغرس وقت ، للقتل وقت ، للشفاء وقت ، للهدم وقت ، للبناء وقت ، للبكاء وقت ، للضحك وقت ، لتفريق الحجارة وقت ، لجمع الحجارة وقت ، للمعانقة وقت ، للانفصال عن المعانقة وقت ، للكسب وقت ، للخسارة وقت ، للطرح وقت ، للتمزق وقت ، للتخييط وقت ، للحب وقت ، للبغض وقت ، للحرب وقت ، للصلح وقت ، فأى منفعة لمن يتعب مما يتعب به[٢] » لافائدة إذاً فى جهاد الإنسان فعمله لايؤخر ولايقدم .

ولسوف نلقى فى أدب المناسبات العائلية ، وأغانى العمل والبكائيات ، أفكاراً أخرى متعلقة بقوى الخير والشر ، كالتشاؤم والتفاؤل والحسد ، وكيف أنه من المستطاع دفع الشر بالالتجاء إلى القوة السحرية وكذلك كيف يمكن تحقيق الخير بواسطتها .

---

(١) سورة النساء . (٢) جا ٣ : ١ — ٥ من العهد الجديد .

والآن ماهى العلاقة بين البشر وهذه الأرواح ؟ نتناول فى الرد على هذا السؤال : استعباد الإنسان نفسه لها ثم ناحية تسخير تلك القوى الغامضة .

فكرة الميثاق بين البشر والقوى الخفية

ماالذى يجعل العامة يستأذنون حين يطأون مواضع يظنونها آهلة بالجان ؟ فلا يصبون الماءالساخن مثلا فى بيت الخلاءقبلما يقولون « دستوركم ياأسيادى؟ » وما الذى يجعلهم يستأذنون بنفس العبارة تقريباً وهم يدخلون ضريح ولى أو وهم يغنون فى طريقهم إليه ؟

إن ذلك مرتبط بفكرة سيادة القوى الخفية على الإنسان ، هذه السيادة التى تقتضيهم تقديم الذبائح ، فيذكروننا بالقرابين التى كانت تقدم للالهة القديمة ، وتقتضيهم الاحتفال وآداء طقوس وأغان ورقصات لاشك أنها مطبوعة برواسب أمثالها الخاصة بالمجتمع البشرى الأول .

إن هذه السيادة جماع خوف العامة من المستور والخفى ، ومن ثم فهم ينشئون ميثاقا فى أسلوب أدبى ، بينهم وبين تلك القوى الخارقة ، ميثاق يتضمن قواعد سلوكية معينة تنظمها الأمثال والحكم ، ويتضمن أصولا للمعرفة تنظمها قصص الجان والخوارق ثم هو يتصل إيما اتصال بأدب السحر ، وكذلك بالعادات اللازمة للمعتقد الشعبى عامة . وهم فى هذا كأى مجتمع بدائى آخر .

لقد عثر دارسو الأجناس البشرية وعلماء الفولكلور لدى الشعوب البدائية على نصوص أدبية مختلفة تعبر عن ذلك الميثاق بين البشر وأرواح الموتى ، فالأستاذ جونود[1] يذكر عن قبائل البانتو[2] فى أمريكا الجنوبية أنهاتعتقد بوجود حق لأرواحهم على الأحياء وبأن تلك الأرواح من البأس بحيث تستطيع

---

(١) Junod (٢) Bantou صفحة ٣٧١ من كتابه « النظام الدينى للأمازولو »

إيذاء الأحياء فينبغى استرضاؤها ، وهذا الظن هو علة دفنهم ثياب الموتى معهم ، وتقديم الكعك وأصناف الطعام فى المقابر ، وذكر الموتى بالحسنى .

وذكر جلاواى [١] أن نساء قبائل الأمازولو عندما يمرض لهن طفل بالحمى يلقين الرقى ويتساءلن فيها عن سبب غضب الآباء الموتى ويعدنهم بتقديم الضحايا على قبورهم .

ويضرب دى جروتس [٢] أمثلة مختلفة عن إيمان الفلاح الصينى بوجود ذلك الميثاق القوى بين الخلف الأحياء والسلف الذاهبين .

ويحدثنا ليفى بروهل [٣] أن أهل غينيا الجديدة الهولندية « تسود لديهم الفكرة بأن الموتى يظلون أبدا على صلة وطيدة بعالمنا وبالأحياء منا . وأن لهم قوة خارقة . وأنهم يمارسون تأثيراً عظيما على الحياة الأرضية . فهم يستطيعون أن يحموا الكائن الحى عند الخطر . وأن يحفظوه فى الحرب . ويؤمنوه من أخطار البحر » .

ولكن ماهو أساس هذا الميثاق — أو الالتزام قِبل أرواح الموتى ؟

يقول هـ . نيوتون [٤] :

« فى كل مايخص غوامض الحياة والموت وفى كل ماله علاقة بما نستطيع أن نسميه بالدين ، يبدو أن روح السوء لايطبعها طابع من الخير أو الميل إلى تبادل

---

(١) صفحة ٣٨١ من كتابه « النظام الدينى للأمازولو »

(٢) صفحات ٢٨ و ١٢٤ و ٩٢٤ فى كتابه « نظام الصين الدينى » The Religion System of China-De Groots

(٣) ص ٤٠٦ من كتابه « النشاط العقلى فى المجتمعات المتأخرة » Les Fonction mentales dans Les Sociétés Inférieures وص ١٧٣ من كتابه « الخوارق والطبيعة فى الذهن البدائى » .
Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive.

(٤) صفحة ٢٢٩ من كتاب « فى أعماق غينيا » In Far Guinea—H. Newton

المساعدة أو العطف ، فكانة آرائهم تدور حول الشر والخوف ورهبة المجهول»

إذاً فالميثاق قائم على الخوف من المجهول ، وذلك الخوف الذى هو سمة المجتمع غير المتمكن من السيطرة على الطبيعة واستجلاء أسرارها .

ويتبدى ذلك الميثاق بإزاء الأولياء فى الانتساب إليهم ، فنحن كثيراً مانسمع بأن فلانا محسوب للولى الفلانى ، أى تابع له ، شأن التابع للأمير الإقطاعى ، وكثيراً ماتكون هذه الصلة قائمة أصلا على اعتراف التابع للولى بالسيادة التى لاتدانيها سيادة ، ومن ثم فتقديم النذور وعلى الأخص نحر الذبائح. يفوح برائحة وثنية إذ أن ترتيبها يلزم التابع بتقديمها نظير معاونته فى مسألة يريد أو غاية يستهدف .

وتأتى أغانى زيارة الأضرحة فتجعل من تقديم النذر نقطة المحور .

هذه إحداها تغنى فى الصعيد ، ويعد فيها الزائرون الولى ومريديه بتقديم النذور المحددة ، ومما يلاحظ أن العرف الاعتقادى الشعبى ، لايجيز انتقاص النذر خشية الشر .

الأغنية التالية تصور لنا ركب زائرين ألموا بضريح «أبى الحجاج» فوجدوا بأطرافه مقابر لأولياء ذوى مكانة ثانوية منهم « الشيخ أمين » الذى نفهم أنه كان من مريدى وتابعى أبى الحجاج ، لذلك فالزائرون ينذرون لهذا الشيخ ذبيحة تنحر على أعتاب قبره ، وأن يقصوا شعر بطن ابنهم فى ضريحه ، وهذا احتفال من الاحتفالات العائلية الموسومة بالروح الأسطورى :

دستور   يا مدركين   الوادى[1]

---

(١) معذرة يامن تتداركون الوادى ببركتكم وتشملونه بسلطانكم .

وأبو الحجاج دا جدنا وجديدنا(١)
والجشجش دا منجد المداجى(٢)
دستور يا مدركين الوادى
والشيخ جبرين(٣) دا جدنا وجديدنا
والصابونى(٤) دا منجد المداجى
دستور يا مدركين الوادى
أبو العباس(٥) دا جدنا وجديدنا
والشيخ طايع منجد المداجى
ياشيخ أمين الفاتحة جُدّامك(٦)
ون وفج الله فوج عتابك ندبحو(٧)
ونزين الفالى على ديوانك

وأما أبو الحجاج فله نذر أعظم ، ذلك هو ذبائح واحتفال وبلح يبعثر على الطريق :

مع العطار بلح بالكارة(٨)
يابو الحجاج ياللى بترجم(٩) فى المجامى
الفاتحة بتقيم(١٠) النظر ويانا
كارة بلح جوا الطريق مفتوحة

---

(١) تصغير جد (٢) والمقشقش منجد ومنقذ « المتضايق »
(٣) جبريل . (٤) الشيخ جبريل والصابونى فيما يبدوا وليان ثانويان .
(٥) أبو العباس المرسى . (٦) قدامك . (٧) إننا ننذر أن ننحر الذبائح على عتبة مقامك إذا وفقنا الله . (٨) الكارة — الجوال : (٩) يامن تهدر .
(١٠) تقيم النظر ويانا — ترعانا .

يابو الحجاج ياللى بترجم فى الضريحى(١)
ون فج الله فوج عتابك ندبحوا
ونخش الضريح ونزين الغندورى(٢)
كارة بلح جوا الضريح مرمية
ون فج الله فوق عتابك ندبحو
ونخش الطريق ونزين الجطية(٣)
سيدى عبد الرحيم إوعى تجول نسيونى
ون وفج الله وفوج عتابك ندبحو
واترَدْ فرحانة وفيت ندورى

* * *

على أن نفس « الهدايا » تقريباً تقدم لاسترضاء الجان ، وإن كان الالتزام أظهر ما يكون فى الدلالة على الخوف من الشر ، وهو هنا أثقل ، فالعادة أن النذر للولى يتم باختيار مقدمه ، وأما الهدية أو الذبيحة المقدمة للجان فتفرض على مقدمها فرضا وطبقا لمواصفات معينة .

* * *

ولكن هل يتم ذلك الميثاق بمجرد إبداء الرغبة من جانب البشر أم لا بد من ارتياد طريق معين يتكامل فيه الميثاق وتتم قوته وفعاليته ؟ المأثورة الأدبية السحرية تظهرنا على طقوس معينة لا بد من إتيانها لإتمام ذلك الميثاق بين البشر والجان ، فإذا ما أريد اكتساب بعض قوى الجان ، أو توطيد العلاقة بينهم والمريد ، فلا مفر من إعداد الجسم إعداداً خاصاً إنْ بالصوم أو بتناول أنواع

---

(١) الضريح (٢) الغندور
(٣) القطية خصلة من شعر البطن تترك ليحتفل بقصها فى حفل دينى غالباً .

معينة من الطعام ، وإنْ فى الملبس واستواء الهيئة ، بل وفيما يتصل باستباحة أعضاء الإخصاب كما هى الحال فى الشبشبة وحلب النجوم ، فإذا ما توفرت الشرائط المعينة والطقوس المحدودة ، إنعقد ميثاق قد يكون مؤقتاً ولمصلحة بعينها ، أو قد يكون دائماً ، وإذا نقض الإنسان ذلك الميثاق فإنه يجر على نفسه انتقام الأرواح الخفية التى لا ترحم ولا تعذر وما دام أن المعتقد الشعبى قد أضفى على الأولياء والجان سمات الشذوذ على المألوف ، وخصها بالقدرة الفائقة على البشر ، فالأدب الشعبى هنا أيضاً يصور الصلة بهؤلاء صورة شاذة ، ويرتبها سلسلة من الحالات الشاذة ، بل وأغانى الحجيج نفسها تهتم أعظم الاهتمام بخروج الحاج عن « أطواره » وشذوذ الجمل على مألوف عادته ، ونفور طريق الحج على الطرق العادية ، وتعطينا أقصى ما تستطيع من الإغراب .

هذه إحدى أغانى الحجيج تبدأ بثورة الحاج وتمزيقه ملابسه :

تأر[1] من مَرجده[2] مشرك[3] عزاله[4]
دا حلم فى المنام دخل مجامه[5]
تار فى المنام شرك هدومه
دا حلم فى المنام وخاطره يزوره
تار من مرجده دموعه بليله[6]
دا حلم فى المنام دخل فى الزعيمة[7]

ثم تصف طريق الحج التى زينها الملوك :

طريق الحجاز جنينة نشوها

---

(١) ثار (٢) مرقده (٣) ممزق (٤) ثيابه (٥) مقامه
(٦) جارية (٧) لعلهم يقصدون الكعبة .

زينوها الملوك لفاطمة وأبوها
طريج الحجاز جنينة وجنه
زينوها الملوك لمن صام وصلى

وتعرض « للجمل » وقد عاف العليق هياما بالرحلة ، ولحمام الحمى النبوى وقد رف على الركب سواء فى اليابسة أو على الماء ، وتصور لنا ـ وهذا ما يهمنا هنا ـ الاحتفال بتوديع الحاج ، واستقباله ، وفيه نجد نحر الذبائح وتفريق العطايا وتزويق الحيطان والبوابات ، وكل ذلك فيما يقرب من إبداء النذور .

يا بشير الهنا يا رايح بلدنا
جول لبوى[١] العزيز يزوج عتبنا[٢]
يا بشير الهنا يا رايح بلادى
جول لبوى العزيز يزوج عتابى

* * *

زوجوا البوابة وحتى عتبها
واعملوا فى الزوجة[٣] غزالة وولدها
زوجوا البوابة وحتى العتابى
زوجوها[٤] مليح لما الحج ياجى[٥]
زوجوا البوابة وحتى جفاها[٦]
واعملوا فى الزوجة غزالة وضناها[٧]
رسل الحج جال دجيج[٨] يا صبايا

---

(١) لأبى (٢) يزوق أبوابنا (٣) الرسم — التزويق (٤) زوقوها تزويقا جيلا (٥) يأتى (٦) زلوا الباب بل وزوقوا باطنه لنفسه (٧) ابنها
(٨) دقيق — ومعنى الشطرة أرسل يطلب إلى الفتيات إعداد الخبز .

لأجل فرش الحول ودبح التنسايا[1]
رسل الحج وجال دجيج حضرو لى
لأجل فرش الحول[2] ودبح العجول[3]

وقبل أن نمضى إلى النقطة التالية نحب أن نقف قليلا عند أغانى ومنظومات المعتقد الشعبى ، سواء الخاصة بزيارة الأضرحة والحج ، أو تلك التى تؤديها النساء للتسرية عندما يزعهن وازع دينى ، أو هذه التى تؤدى فى الأذكار أو غيرها يلقى فى حفل الزار ، أو تلك المنظومات التى تصاحب العمل السحرى .

هذه الأغانى والمنظومات ليست مواعظ ولا نواهى كما هو الظن ، وإنما هى صور عاطفية تدور حول الخارقة وأصحابها .

وبشىء من الفحص ، نجد فيها النوازع البشرية من عشق ورغبة وميل وإعراض .

والحق أن المعتقد الشعبى ، غير المعتقد الدينى الرسمى .

والمعتقد الشعبى بين فلاحينا غيره لدى أهل الشام والعراق ، وهو على أية حال جزء من التكوين الفكرى لجمهور فلاحينا .

نعم نحن ننكر التعلق بالأوهام والتصوفات ، وينكرها العلم ويدحضها واحدة بعد أخرى ، ولكن هذه الأوهام ، حقيقة واقعة ، ذائعة ، فينبغى أن نعرض لها ونعرف محمولها على الأدب الشعبى .

---

(١) النعاج .
(٢) دقيق — ومعنى الشطرة أرسل يطلب إلى الفتيات إعداد الخبز .
(٣) جمع عجل .

منظومات السحر

ما هى الصلة بين الأدب الشعبى وهذه المعتقدات ؟

كثيرون أولئك الذين يقولون بأن مضمون الأدب الشعبى هو تلك الأفكار الغيبية ، ومن هنا يهتمون بدرسها إهتماماً بالغاً .

لكنا نعتبرها عنصراً من عناصر الكيان الفكرى والعاطفى عند جمهور الشعب انحرطت إليه من الماضى السحيق ، وأعانها على البقاء أن الإنسان عامة فى مصر ، لم يبرح بعيداً عن تطبيق العلم على الطبيعة ، وبعيداً عن أن يسيطر على غوامضها وأسرارها ، وهذا الهامش المجهول ، هو التربة الخصبة لنمو الوهم وبقائه وذلك فضلا عن الأسباب الاجتماعية الأخرى .

نقرأ منظومات السحر فنحس أن ثمة فكرة كبيرة تتمشى خلالها — وتلك أن « الكلمة » هى القوة الأولى التى يستطيع بها الإنسان أن يقهر القوى المناهضة له أو الخارقة وبمعنى آخر فالقول يعنى الفعل وتلك مرحلة بدائية من التفكير ، تصورها اللغات فى نموها — فالعربية مثلا مرت بنفس المرحلة — على ما يحدثنا ابن الأثير — حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شىء ويعنى أيضاً وبذات الوقت الإخبار عنه . .

ولو رجعنا إلى الديانة البدائية ، ألفينا أن « الكلمة » كانت أداة الآلهة سخروها فى خلق العالم — ذكر موريه [1] مادونه الفراعنة منسوباً إلى الإله آتون رع وهو : « خلقت كل الأشياء مما يخرج من فمى عندما لم تكن ثمة سماء ولا أرض » .

---

(١) صفحة ٤٣٧ من كتاب « النيل والحضارة المصرية » .

ولما كان السحر قرين الدين البدائى ، لذلك اعتمد « الكلمة » وسيلته الأولى وشاع المعتقد بأن الرقية أو التعزيمة أو القسم يجبر القوى الخفية على أن تطيع الإنسان . وهذا فرجيل يقول إنه من المستطاع أن نلقى تعزيمة على القمر فنجبره على أن ينزل من السماء[1] وفى أسطورة فاوست الجرمانية تسيطر جملة معينة على الشيطان مفستوفل[2] وفى مسرحيات شكسبير ، التى كثيراً ما تصور العقلية الخارجة من الاقطاع ، يبدو الاعتقاد الشعبى فى مقدرة وسلطان الكلام على القوى الخفية ، ونقرأ فى ألف ليلة أن من ينطق بعبارة « معنية » يلزم الجان بأن يشق الجماد أو يحركه ويرسله فى الهواء .

هذا الظن بسلطان الكلمة المنظومة أو المنسوجة نسجا ذا جرس رنان على القوى الخفية . شائع لدى عدد كبير من الجماهير فقان جنب[3] ودلات وهرباريوس[4] وماسيه[5] ، يضربون الأمثال على إنتشار الرقى والتمائم والأحجبة فى أوروبا وشمال إفريقيا ومصر وفارس .

* * *

وفى المعتقد الشعبى أن الإنسان يستطيع بالدعاء أو بالرقية وسواها أن يسخر قوة غير منظورة « فتربط » أعداءه ، أو يستطيع أن يربط الشر فيها .

ومن أقوالنا السائرة أن العانس « معقودة » والعقيم « مربوط » والأمر الصعب « متعقد » .

ونسمع أحيانا عن شخص « ربط » زوجا أو زوجة والفكرة إذاً أنه

(١) Carmina vel Caels possunt de docere Lunam

(٢) Mephistophelés (٣) ص ٦٤ ٥ إلى ٥٨٢ فى كتابه « مختصر الفولكلور الفرنسى »

(٤) راجع كتاب Le cérémonial asité chez les Anciens pour la Cueillette de simples et des herbes magiques.

(٥) ص ٣٠٧ ج ٢ من كتابه « المعتقدات والعادات الفارسية »

بالكلمة يستطاع تعطيل الإخصاب أو الحياة . وتلك فكرة ترجع هى الأخرى إلى الديانة البدائية — وهى على قدمها ، ذات أصل مادى ، فالكائن الحى تشل حركته إذا ربطت أعضاء جسمه . وتحولت صورة القيد الواقعى ، إلى القيد الخفى مما يتناسب مع التجريد الغامض الذى يَسم الكائنات غير المنظورة .

ذكر كونتنو[١] أن إحدى دعوات الأشوريين والبابليين على أعدائهم كانت « ليقع عليك حبل الله » فكأنما الله إذا أراد أن يقتل إنسانا أو يشل حركته لزمه أن يستخدم حبلا .

وتحدثنا أسطورة طمهورث الفارسية عن أنه ربط أهرمان ليمنعه من إنزال الشر بالناس .

وأسطودة برموميتوس الإغريقية ، تصور عقابه الإلهى بربطه إلى صخرة فكما يربط الإنسان غريمه . يفعل الإله أو القوة الخفية ذلك .

بل إن الصورة التى تسبغها الأساطير على الآلهة المهزومة لاتتعدى صور الجنود المأسورين الذين كانوا المعين الأكبر للعبيد .

وتنتقل الفكرة إلى درجة تالية — إذ كيف يرى العامة أن الإنسان يستطيع وقف غرمائه أو وقف الشر ؟ — من واقع منظومات السحر نفهم أن هذا مستطاع بالرقية أو التعويذة أو الأحجبة ، بهذه الأداة يسيطر — أو قل يستعبد الإنسان — قوة خفية لبعض الوقت أو مدى الزمان وتكون هذه القوة الخفية هى « الخادم » المسخر لتنفيذ رغبات من يستعمل العمل السحرى.

وبعد فلننظر فى نماذج من منظومات المعتقد الشعبى

---

(١) La divination chez les Assyriens et les babyloniens

منظورات رد الثعابين والعقارب والجان

لو أن عالما أراد أن يصطاد مجموعة من الزواحف السامة لاستخدم أدواته ومعرفته بطبائع تلك الزواحف ويتوقف نجاحه أو فشله على درجة علمه وتطبيقه — لكن الفلاح أو المرأة فى القرية ، يسلك طريقا مناقضا لطريق العالم — فهو أو هى يجهل خواص الثعبان ، ويخشى خطره فكيف يدفع أذاه ؟ بالرقية — بالاستعانة بقوة خارقة وكان ذلك حال الفراعنة .

فيما بعد رقية فرعونية تستعين باسم « تيتى » المتسلط على الثعابين وبعدها رقى معاصرة تستعين باسم سعد الدين الجباوى الخ .

تقول الرقية الفرعونية « هذه يد تيتى وستبلغك ، فاليد كاشة ضخمة لبيت الحياة ومن تحوطه بأكفانها فلن يسلم ومن تضربه فلن يرفع رأسه . فتعال إلىّ وتجرد من شرك »[1]

والرقية الشعبية التالية تستخدم إسم الرفاعى لتأمر الثعبان أن يخرج من جحره ويتجرد من أذاه — تقول :

الغالب الله ، على الله لايقوى أحد

باسم الحرم الشريف والكتاب

باسم الذى نوره فتح الأبواب

اخرج واخضع للعهد باسم سيد الكون

---

(١) فيما بعد ترجمة رقية تقول الأسطورة الفرعونية إن إزيس ألقتها على الإله رع وكان ثعبان قد لدغه فأبرأته الرقية — ترجمة الدكتور عبد المنعم أبو بكر — ٢٥ أساطير مصرية — « أخرج أيها السم ، أخرج من جسد رع ، أخرج من جسد رع المحترق لأنى أقول التعويذة ، إنى أنا التى آمر ، إنى أنا التى أبعث بالرسالة ، أخرج على الأرض أيها السم القوى ولتعلم أن الإله الكبير قد أسر فى أذنى ، بإسمه الكبير » .

أدعوك باسم شيخى وسيد طريقتى أحمد الرفاعى

باسم سيدى سليمان المتسلط على الزحافات »

باسم الأربعة الخلفا

السلام عليك

لأذيك

ورقية أخرى ، تعتمد على الإهابة بالولى المكلف بالثعابين :

ياسيدى يا سعد الدين يا جباوى

لِمْ جيشك عنى لم

اللى برا ما يجينا

واللى جوا ما يئْزينا

وسورة يس تحمينا

وفى الرقى كثيراً ما نجد « القسم » أو « الدعاء » وهو تعبير عن فكرة ربط الشر التى ألمعنا إليها — فيما بعد رقية تلقى على الملدوغ :

أقسمت عليك أيها السم السموم

إن كنت فى الدم تخرج إلى اللحم

وإن كنت فى اللحم ، تخرج إلى العضم

وإن كنت فى العضم ، تخرج إلى الجلد

وإن كنت فى الجلد تخرج إلى الشعر

وإن كنت فى الشعر تخرج إلى الهوا

بحق من هو على العرش استوى

وبحق سيدى أحمد الرفاعى
وسيدى سعد الدين الجباوى

* * *

والتعزيمة التالية تلقى على التى لبسها « جان » وهى كالرقى السابقة تستثير بالدعاء والقسم خوف الجان ثم تأمرهم بألا يؤذوا جسمها .

الفاتحة للنبي وأحباب النبي وأزواج النبي
وأنصار النبي ، وعثمان ، وعلى ،
والعاشق فى جمال النبي ، يصلى عليه .
كعبة الله المشرفة وبيت الله السعيد
طلقنا البخور ، وصلوا على بهى النور
يا جابر كل مكسور
بالله ياسيدى تاخد بايدى وحياة النبي الهادى
أنا دخيلة على عروس القيامة محمد
تاخدو الدخان وتدوه البرهان
وتردوه زى ما كان
جسمها ما تئذوه
نومها ما ترعبوه
اللي منكم ترفعوه
وقلبها تسيبوه
عاشقة فى النبي ، ضلوا عليه

الفاتحة لماد وبزات[١]

وعويشة الله وزوينب على أسياد ستات

ولالى حاجات

كلمة التوحيد

والرقية التالية تبدأ بالبسملة سبع مرات ، ثم تستطرد إلى تهديد العين الحاسدة وتختم بأمرها بالفتور :

الأولة بسم الله

والثانية » »

والثالثة » »

والرابعة » »

والخامسة » »

والساتة » »

والسابعة » »

وقوة محمد بن عبدالله

النبي رأى ناقتـه[٢]

من عين جماعته[٣]

حط لها العليق ماداقته

كانت كسـير

صبحت تسـير

بإذن الله الـكبير

(١) أغلب الظن أن هذه الـكلمة وضعت لحسب لجرسها .

(٢) و (٣) معنى الشطرتين — رقى النبي ناقته التي حسدها أهله .

وقلت لها ياعين ياعين ما فـكيش منافع للناس
وأحطك ياعين فى قمقم من نحـاس
وأسبك عليك ياعين الزيبق والرصاص
وأرميك ياعين فى بحر الغطاس[١]
قالت والنبي والله خدى على عهد الله
لا أخون بنت فى قرتها[٢]
ولا عروس فى جلوتها[٣]
ولا جاموسة فى ضرتها[٤]
ولا مرة فى دارها
ولا راجل فى دكانه
رأيتك من عين المرة
أحد من الشرشرة
ومن عين الراجل
أحد من المناجل
ومن عين البنت
أحد من الخشت[٥]
ومن عين الولد
خزقتى الزرد[٦]

---

(١) أعماق البحر (٢) فى حجرتها أو فى تمام صباها
(٣) الجلوة : تزين العروس وتجميلها لـ « دخلة » (٤) فى ضرعها ــ ثديها
(٥) الخشت : نوع من السلاح (٦) الزرد : نوع من الحديد أو هو الدرع .

ومن عين الفقى
خرقت البنـدقى
ومن عين الجارية أحد من السيوف الحامية
ومن عين العبيد زى ضرب الكرابيج
ومن عين الضيف أحد من السيف
ومن عين الجارة الحاسدة المكارة
ومن عين اللى شافوكى واللى نظروكى
قرب وغروب
لا صلى الله عليهم ولاعلى والديهم
عينهم مردودة عليهم
والقبـة عنـك تفترق
طيرى ياعين كما طارت الريشة
وانشقى ياعين كما انشقت الحشيشة
وابردى ياعين

منظومات الزار

أدل الطقوس الإعتقادية على بدائية الظن الشعبى ، طقوس الزار فهى مجرد رقصات همجية تذكرنا بما نقرأه عن رقصات الجماعات المتأخرة . استدراراً للخير أو دفعاً للحيوان الباطش أو الظلام المخيف .

ومنظومات الزار وضعت لتلائم دق الطبول العنيفة . فهى مهرولة سريعة عنيفة الإيقاع وفيما يلى نماذج منها :

(١)

ماما الهدى آه يا ماما

بدر التمام يا محمد

نصبوا الكراسى لماما

يا الله السماح لماما

صاحب العوايد ماما

صاحب الدبايح ماما

آه يا زهر الورد يا ماما

(٢)

يا مرحبة يا أم غلام

يا مرحبة يا أم غلام

سلام على أم غلام

ردو السلام على أم غلام

يا بنت ماما يم غلام

يا أم الغلام والعفو منك

« « « واشفى عيانك

« « « والطبل طبلك

« « « والدبح دبحك

« « « والكل عبدك

« « « « والليلة ليلتك

لقد يرى بعض الدارسين أن هذه المنظومات وسوارها من الطقوس ذات

دلالة جنسية ويذهبون فى ذلك مذهباً بعيداً .

لكن الشيء الواضح لنا أنها بقايا رقصات دينية قديمة لا أكثر .

أما المنظومات والطقوس ذات الطابع الجنسى الظاهر ، فهى المتعلقة بحلب النجوم حيث تتجرد ملقية التعزيمة من ثيابها وتتخذ هيئة البغى فتركع أو تسجد أو كأنها عبد أمام الروح أو النجم الذى تعتصر بعض قوته والأمر اللافت للنظر هو توكيد أهمية أعضاء الأخصاب فى هذه الطقوس مما يدعونا إلى الظن بأنها تتضمن بقايا من عادة هبة المرأة جسمها للآلهة أو القوى الخفية، تلك العادة غير الشاذة عن فكرة الزواج بين البشر والجان .

يحدثنا ا . موريه[1] عن مصر أيام الأسرة الثامنة عشرة فيقول : « كانت راهبات آمون زوجات للإله « نترحمت »وصار بينهن عدد من البغايا فى الأسرة التاسعة عشر ومنهن الملكة نيتوكريس ذاتها » .

فلننظر إلى الشبشبة كيف تتم ؟

تكشف الفتاة البكر عن عورتها وتتعرى تماما ، ثم تضرب مواضع أنوثتها بشبشب ،وهى أثناء ذلك تلقى بمنظومتها السحرية وقد تطأ رغيفاً منقوعاً فى اللبن أو كتابا مقدساً .

فأنت ترى إهراق العرف الأخلاقى والدينى الرسمى ، واستعباد الفتاة نفسها للروح فكأنها بغى تماماً ، ولهذا نظائره فى الأساطير التى تتحدث عن بيع الإنسان روحه وجسمه للشيطان بغية مسرة أو مصلحة دنيوية .

وفى حلب النجوم تركع العذراء وتفضل أن تكون حديثة عهد بالحيض

(١) صفحتنا ٢٧٦ ، ٢٨٧ من كتابه « تاريخ الشرق » .

أو موشكة عليه ، مما يرمز إلى فترة أنوثتها وجموحها ، تركع عارية بعد ما تدهن ثدييها ومواضع أنوثتها الأخرى بابن (حمارة) وتمثل بيديها حركات حلب ذلك النجم وكلما استدرت لبنا وهمياً مرت بيديها على مواضع أنوثتها كأنها تزيد ما عليها من لبن الحمارة .

ولا ريب فى أن هذه المراسيم الوثنية ذات قربى بالمعتقد البدائى جميعاً الذى يفرض أداء طقوس دينية لما يسيطر من قوى خفية على الطبيعة وعناصرها .

وما من نص من نصوص أدب السحر إلا ومرتبط بمعتقد مثالى دينى، هو بعض ذلك الدين الشعبى الذى انحدر خلال آلاف السنين ، لم تزله تطورات الحياة ولا تداول الحضارات ، ذلك بأن أى معتقد فى جوهره ثمرة ظروف تاريخية ومادية تسود مجتمعا معيناً ، وفى حالتنا هو ثمرة أوضاع نشأت على احتراف الزراعة ومباشرتها على نحو لم يتطور إلى حيث ينبغى إهدار ما تعلق به ثم إن الأفكار بذاتها تعيش مراحل أطول من أصولها التاريخية ، ولذلك فأنت تجد فى قلب الحضارة الآلية وفى مهب التطبيق العلمى والفلسفة السياسية أو الاجتماعية المنافية تماماً للغيبية ، تجد فى هذا عروقاً سلفية ترجع بنا إلى فجر التاريخ .

أليس يلفت النظر فى مجتمع المدينة الشعبى أن تبقى ممارسة الطقوس والعادات القديمة ، فنجد بجوار الطبيب المتخصص ، آخر يعالج المرضى فيخلط السحر بالتجربة البدائية ، ونجد بجوار القانون الرسمى قواعد ذات صفة إلزامية أو ضاغطة ترجع إلى بدايات القانون ، ونجد بجوار الآداب الدينية الرسمية آداباً أخرى لدين آخر ينم عن البدائية ؟

إن هذا التناقض المستمر بين الجديد والقديم يشمل كل وجه وكل ميدان

فى حياتنا ، ولـكن الشيء الذى لاسبيل إلى إنـكاره هو أن لدينا تراثاًمتكاملا من المعتقد التقليدى ؛ إن اختلف عن التراث الرسمى ، إلا أنّه أشبه الأشياء بديانة المجتمعات البدائية وأشبه بذلك المعتقد الذى يترسب فى مجتمع زراعى شهد الحضارة آلاف السنين واختمرت فى عروقه أصداؤها التى لم يصبها تحول جذرى .

والذين أرخوا للسحر تابعوا ما يظن أنه منحدرمن البابليين والأشوريين وفراعنة مصر ، وجروا على ذلك الإعتبار ، واهتموا بما أسموه طريقة النبط[١] والنار نجيات ومنهم ابن خلدون[٢] ؛ بيد أن الفحص الفولـكلورى قد دلنا على وجود للسحر لدى كل مجتمع شعبى أيا كان ، ولديه فى مرحلة خاصة من مراحل تطوره ، ومن ثم تأتى أهمية الرد على الذين يهدرونه كلية دون نظر إلى دلالته الاجتماعية من حيث أنه مظهر لحياة بشرية فى زمان ما وظروف خاصة .

وبالتالى نجد أن تفسيره بغير هذا الضوء يؤدى لا محالة إلى الخطأ ، وإذا كنا اليوم قد اعتدناالسخرية منه أوالتهوين من شأنه نظراً لأخذنا بمنطق العلم التجريبى فليس ذلك بكاف أن يفسر لنا حقيقته ولا خطره فى تعويق فلاحينا عن الأخذ بمفهومات الروح الحضارى وليس يفسر لنا كيف انحدرت أنواع من السحر أو قل تحولت ؛ من أعمال اعتقادية كانت لها قداسة ، إلى وسائل للعب والتسلية كما سنوضح هذا فى حديثنا عن أدب الفراغ .

---

(١) يعرف محمد الـكشناوى الفلاق صاحب « الدر المنظوم وخلاصة السحر المـكتوم فى السحر والطلاسم والنجوم » طريقة النبط بقوله . « عمل أشياء مناسبة للغرض المطلوب مضافة إلى رقية ودخنة بعزيمة نافذة فى وقت مختار وتلك الأشياء تارة تـكون تماثل كالطلسمات وتارة تصاوير ونقوشا كالشعابيذ وتارة عقدا تعقد وينفث عليها وتدفن فى الأرض أو تطرح فى الماء أو تعلق فى الهواء أو تحرق بالنار وتلك الرقية التى يرقى بها تضرع للـكواكب » .

(٢) فصل « علوم السحر والطلسمات » صفحة ٥٤٣ من مقدمة إبن خلدون .

المعارف

تحدثنا فيما سبق عن اختلاط الفلاحة فى المفهوم الشعبى ، بالظن الأسطورى وقلنا أن ذلك متدرج إلى الفلاحين من أزمان جد غابرة .

والآن نعرض لبعض النواحى الأخرى فى المعارف الشعبية فنتحدث عن التطبيب الشعبى .

تذكرنا صورة الطبيب يرسمها الأدب الشعبى ، بذلك الكاهن الفرعونى الذى كان يجمع فى شخصه ، العلم الدينى والسحر ومعالجة الأمراض (١) .

والأدب الشعبى يضيف إلى الساحر صفة التمرس بالتجربة والمعرفة ، كما يجعل الطبيب الذى يداوى جراحاً فعلية أو عاطفية أقرب ما يكون إلى الساحر .

فيما بعد بكائيات لمرضى نثبتها ثم نعرض لها بالدرس :

١ ـ ياما جرالى عليك يا شاكى لما رأيتك من دونهم باكى
- ياما جرالى عليك يا عيان لما رأيتك على الفراش غمران (٢)
- ياما جرالى عليك يا قلبى لما رأيتك على الفراش مرمى
يا بخت مين علال عليله (٣) وجام وطوى المخده واترجع فرحان

* * *

(١) يقول الأستاذ عبد العزيز عبد الرحمن ص ٢٧ من كتابه « تاريخ الطب والصيدلة والكيمياء عند قدماء المصريين » .

« كان رجل الطب والعلاج عند قدماء المصريين هو رجل العلم والدين جميعاً ... ... ولذلك فان الطبيب كان هو الصيدلى والساحر والكاهن »

ومن يريد التوسع يراجع — الطب المصرى القديم للدكتور حسن كمال .

Victor Loret : Etudes des Droguerie Egyptien

(2) Wilkinson- Manners and Customs of Ancient Egyption

(٣) تحت طيات الغطاء « الفرش » ـ أو مذهول فى فراشه (٣) علل عليله ـ أقام على علاج مريضه.

٢ – ون جال ياراسى لا بخره ورجيه[١]
ون جال يا جلبى احتار دليلى فيه
ون جال يا راسى لا بخره واراه[٢]
ون جال يا جلبى احترت أنا وياه

* * *

٣ – حكيم السلامة خش لو عنده
حل الصديرى وا كشف على جنبه
حكيم السلامة خش له ـُوه
حل اللباس وا كشف على الشُّوه
حكيم السلامة أجبر وطيبهم
وشوف العيا وما عمل معهم
حكيم السلامة أجبر وداويهم
وشوف العيا وما عمل فيهم

* * *

٤ — ياساندة العيـان تتولى خير
كان إيش جرى له بين العشا والليل
يا ساندة العيان تتولى أجر
كان إيش جرى له بين العشا والفجر

---

(١) « أرقبه
(٢) تحرف لـكلمة « ارقبه »

٥ — عيـان ومصبى [١]

ويجول جليل إن جمت ياربى
عيان ومطاطى
ويجول جليل إن جمت يا خواتى
نهار السلامة وزمزم[٢] الطرحة
وزور المشايخ تـكمل الفرحة
نهار السلامة وزمزم المنديل
وزور المشايخ وولع الجناديل[٣]

* * *

دخل حكيم الجدع وبص لو بالعين
وجال لو يا زينة الأمرا أجيب دواك منين
يا حكيم العيان طبب وخد مية
طلـع الحـكيم وراسه مطاطيه
يا حكيم العيان طبب وخـد ميتين
طلع الحـكيم يخبط على الـكفين
يامّه اسنديني وعدليني عليـكى
إياك رسول الموت يحسن عليـكى
دخل الحـكيم يركز على النبوت
« روح بلادك يا غريب لتموت »
دخل الحـكيم يركز على جريدة

(١) صدىء : حائل اللون خائت الحركة (٢) أربطها جيدا : أشدها (٣) القناديل

جال الحكيم «ماليش خلاص فى ده »
جالو الحكيم فى الزاوية جبناه
ومشيت على جدمى وركبناه
جالو الحكيم فى الزاوية جبتو
ومشيت على جدمى وركبته

* * *

فالحكيم إذا يدخل على المريض وهو يركز على « النبوت » أو على جريدة . وهو يؤتى به على دابة ، ويمكن أن يكون حكيم السلامة أو حكيم الندامة . وتجربته توصف بأنها أشد شيئاً من تجربة الباكية التى ترد مرض الرأس بالبخور وإلقاء الرقى ، وبالاختصار فهو هنا نوع من الساحر الشعبى ، وأغلب الأمر أنه يصف العقار ويكتب الطلسم أو الحجاب ، ويلقى « التعزيمة » .

ولقد سبق لنا فى الحديث عن أغانى الأولياء أن أشرنا إلى « الحنظل » و « اللحلاح » و « المر » و « الصبر » وقلنا إن هذه النباتات تستخدم فعلا عقارا شعبياً وإن كانت تلك المأثورات قد جعلتها طعاما للأولياء الذين ينوءون بالتبعات ومتاعب الحياة ، ومثلها مثل أصناف الطعام الأخرى التى يظن أنها خاصة بأصحاب الخوارق ، كالدم طعام الجان الذى يوصف أحيانا للمرضى ، فأنت تجد التجربة العلمية هنا مرتبطة بالروح الأسطورى ومتشابكة معها إن فى صورة الطبيب أو فى نوع العقار .

والحق إن المعرفة الشعبية رغم ذلك الاشتباك مع المعتقد الشعبى تتميز عليه بالتجربة ، فـ « الفصد » و « الوشم «التضمخ بالحناء» وتعاطى أنواعا معينة من البذور أو النبات كثيراً ما يجدى فى درء المرض أو تخفيف وطأته ، وهذه جميعاً

قد جوّدها العامة بتجاربهم الطويلة ، بحيث أن اتجاه علماء الطب والكيمياء المحدثين هو متابعة التراث الشعبي التجريبي فى العقار والعلاج وتنقيته من السوار الأسطورى ومن الاختلاط والتطور به حسب الأصول العلمية المرعية .

والأدب الشعبي يزكى التجربة ويعكس احتفاء العرف بأصحابها فالقاعدة « إسأل مجرب ولا تسأل طبيب » . والتجربة قرين التقدم فى السن « أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة » ذلك لأن « ابن آدم يفضل يتعلم لحد ما يموت » و« يموت المعلم وهو يتعلم » وأصحاب المعرفة لهم الفضل الأعظم « أحياك اللى علمك » .

والعامة ينظمون خلاصة تجاربهم مأثورات كتلك الأمثال التى قلنا إنها قواعد فى المعرفة الزراعية وكقولهم « أحسن الطعام جوع وكل » و « اتغدى وتمدى ولو لحظتين واتعشى واتمشى ولو خطوتين » ذلك لأن « المعدة بيت الداء » .

وفى طرائق العلاج يقولون « آخر الطب كى » و « إذا كان عضمك فتات عليك بشرب المفات » و « إن فار دمك إفصده » .

ومن ناحية أخرى يرتب العرف الشعبي أهمية خاصة للعناصر الطبيعية سواء فى السحر أو فى الطب الشعبي . والأصل أن تلك العناصر قد أظهرت فائدتها الجلى لهم فى حياتهم العلمية ، فكانت مادة فى علمهم . وابتغوا بها أن يحصلوا على النتائج المطلوبة بالنسبة للقوى الخفية . وسنضرب هنا مثلا بملح الطعام .

نسمع فى أغانى « السبوع » وفى « الحواديت » استخدام الملح لطرد الشر والحسد ، فنجد النساء والأطفال يلقون به خلف ظهورهم وتتردد فى أغانيهم

عبارة « ملحة فى عين اللى ما يصلى على النبى » أى فى عين الحاسد .

وقد لاحظ الفولكلوريون أن الإيمان بالحسد والشر كثيراً ما يرتبط بمظاهر التعفن فى الطعام أو الفساد فى الكائن الحى ، بسبب تكاثر « البكتريا » أو توالد الجراثيم . وهذه وتلك ليست معروفة بخواصها للعامة الذين يردونها كعادتهم إلى القوى الخفية ، وأبلغ مثل أنهم يرون أن كل مرض لابد وأنه صادر على الجان أو روح الشر المتسلطة على العين .

ولكنهم من ناحية أخرى قد اهتدوا عن طريق التجربة إلى فعالية ملح الطعام فى وقف التعفن والتحلل ، وظنوا أنهم يستطيعون أن يردوا به تلك القوة المتسلطة على التعفن والمحدثة له .

وأنت تجد فى الأساطير القديمة الظن باستطاعة رد الشياطين والأرواح الخبيثة عن طريق إضافة الملح للطعام .

وهذا المعتقد الأسطورى ، يجرى فى محاولات محترفى الكيمياء خلال العصور الوسطى والخاصة بتركيب الذهب حيث جعلوه ثالث ثلاثة من العناصر التى تتركب منها المعادن النفيسة ، وهذه العناصر هى الزئبق الذى رمزوا به إلى الروح والكبريت ورمزوا به إلى التربة وملح الطعام ورمزوا به إلى الجسد .

ولم يكن العامة مخطئين كل الخطأ فيما اعتقدوا إذ أثبت العلم الحديث أن الملح خامس مادة من بين مائة وخمسين مادة أساسية تدخل الصناعة ، والمواد السابقة عليه هى الماء والهواء والفحم والكبريت .

ثم انظر على نفس الأساس إلى عادة العامة عندنا تعليق البصل أو الثوم على واجهات منازلهم وعادة أكلهم تلك النباتات فى مواسم زراعية معينة —

أغلب ما تكون فترات تقلب فى الطقس — ثم تأتى القصص فتحكى لنا بعض تلك العادات .

لقد ثبت بالفحص العلمى الحديث أن لتلك النباتات فائدة فعلية فى مقاومة الجراثيم .

* * *

والحق أننا حين نراجع قائمة « المواد » التى كان الفراعنة يستخدمونها فى العلاج ونقابلها بما يستخدمه العامة عندنا ، وما يتردد فى مأثورات الأدب الشعبى نجد أن عددا كبيراً منها لم يزل يستخدم على حاله[١] وأنه يسعف المرضى .

العرف

إن التجربة أساس العلم الشعبى والحديث ، ذلك إذا فهمناها فهماً واسعاً ولكن هذه التجربة قد تكون اجتماعية، فتبدو لنا فى العرف أو المصطلح الشعبى سواء فى السلوك الاجتماعى أو العادات أو القانون الشعبى .

وهذا الجانب على أية حال هو ما يسميه النقاد بأدب الحكم والمواعظ ، ونحب هنا أن نشير إلى اختلاط العرف بالمعتقد الشعبى الذى ألممنا بسماته ، وأظهرنا طابعه الأسطورى .

وسنضرب بعض الأمثال الخاصة بالملكية الفردية لنبين الإطار العام للقانون الشعبى .

---

(١) فيما يلى أمثلة للمادة الطبية التى كانت تستخدم فى مصر الفرعونية وتستخدم الآن : البصل ، الخروب ، زيت الخروع ، الشبة ، الكزبرة ، الكمون ، الشعير ، البلح ، الثوم ، الحبيض ، بذور ، الفجل ، الحناء ، الجاوى ، النعناع الفلفلى ، حصى اللبان ، القرطم .

نسمع كثيراً فى « الحواديت » ، عن التنازع على امتلاك شىء ما ، وفى سيرة الهلالية نسمع التنازع على مراعى تونس الخضراء ، ونجد منشىء تلك القصص يعملون فى مسألة هذه الملكية أصولا تشريعية شعبية مؤداها الظاهر تقديس الملكية الفردية وإن كان النزاع ذاته لايخلو من التعرض لهذا الحق بالإغارة والسطو ، ونجد كذلك أن النزاع حين يفض بالطرائق السلمية إنما يفض فى مجلس صلح شعبى هو ساح القضاء الذى يجلس فيه رؤوس العشائر أو القرية ، ويبدى فيه الخصوم حججهم التى تكون غالباً ذات خداع فنى .

واذا قلنا إن القسر سابق فى العرف التشريعى الشعبى عليه فى القوانين الوضعية وهذا القسر يقوم على التخويف من ناحية وعلى الضغط الاجتماعى من ناحية أخرى فإلى وقت غير بعيد كان يكفى أن يلتزم الإنسان فى معاملاته كلمة يقولها والعامة عندنا يتمثلون بأن « الراجل يتربط من لسانه والتور من رسنه » وهذه المأثورة لها ضريب فى تراث الشعوب الأخرى تمثل له بقول الرومان Cornu bas Capitur voce ligature homo والفرنسيين On lie les boeufs par Cornes et les hommes par les archaique وهاذان المثلان بمعنى المأثورة العامية .

فالتعامل إذا فى العرف الشعبى قائم على الوعد ، والارتباط بالقيم الأخلاقية التى لاتستقل عن النظر الغيبى ، فكثيرا مايقترن عقد صفقة ما ، بقسم يؤديه الطرفان ، فيضفى على الصفقة كثيراً من التخويف . ومن ثم فأنت نجد هنا أيضاً ، العرف وقواعده غير منفصلة عن المعتقد . ثم أنظر إلى الهبة ، تجد أن الأصل فيها كما يقول الفلكلوريون هو التنازل عن ملكية شىء مافى مقابل منفعة ثم اتسعت إلى التنازل عن ذلك الشىء لقوة خفية يظن أنها قادرة على تحقيق تلك المنفعة ، وبمعنى آخر ؛ أنها إحدى عمليات التبادل بالسلع أو الأشياء ، ثم صارت إلى مؤداها الأسطورى .

والعرف الشعبي كما ينكر انتقاص الكم أو الكيف في السلع المتبادلة ، وينكر التدليس والغش . فكذلك هو ينكر انتقاص الهبة للقوى الخفية مادام أن المصلحة قد تحققت .

* * *

وبدراسة التاريخ المصرى القديم[1] والأوسط نستطيع أن نتابع الهبة لتلك القوى ، ونستطيع أن نفهم فكرة الوقف على غير أحكام الدين والنذور والهدايا التي ليست شيئاً آخر إلا تبادلا بين منافع ، بعضها مادى ممسوس وبعضها مطالب يرجى تحقيقها . ولكن الأدب الشعبي يزودنا بالكثير من الأمثال فيما يتصل بالمعاملات والتي أصبح بعضها قاعدة قانونية مثل « الجار أولى بالشفعة » والتي تمس الكثير منها عادات فلاحينا ، كإكرام الضيف وحماية الغريب ، فليس سببهما كما يبدو أن الكرم في دم الفلاحين على خلاف أهل المدن ، وإنما هذه عادة مترسبة من الحياة السابقة حيث كانت المصلحة المشتركة تقضى بتبادل الاستضافة ، وهذا هو الشأن في البادية ، فهنا يحتاج المرتحل أيا كان إلى مأوى ، فتكون القاعدة هي الإكرام ، وهي قاعدة نابعة من ظروف الحياة ، وإكرام الضيف فيما نعرف واجب ولكنه دين ينبغى رده ، فهو إذا تبادل لمساعدة في ظروف خاصة ، بل إن الأصول

(١) يضرب الأستاذ دارسى مثلا لعقد هبة بين مصرى عاش أيام الأسرة الثانية والعشرين وبين أحد الآلهة ، وفيه يبدو الشرط لإتمام هذه الهبة وهو أن يمنحه الإله الصحة وطول العمر في مقابلها ونصها كما يلى : « أيها السيد الرحيم اقبل هبة هذه الأراضى التي يهبها لك الكاتب زود — بتاح أوف عنخ — وبقبولك لها من يدى امنحنى في مقابلها الحياة والصحة والعافية وهب لى عمرا مديدا وشيخوخة طويلة تصل الى بداية الخلود الدائم » .

راجع مقال

Troies Stéles de la periode bubastite—Daressy.

في الجزء الخامس عشر من نشرة مصلحة الآثار — لعام ١٩١٥

Arrals du Service des Antiqtiues, No XV, 1915.

المرعية حسب العرف ، فى الزواج والوفاة ، من تقديم الهدايا والمساعدات ، أصلها المادى طلب التكافل الاجتماعى البدائى — فهذان الحادثان أكبر وأخطر ما يعتور الحياة ، ويحتاج المرء معهما إلى معونة غيره ، وكل إنسان لابد صائر إليهما ومن ثم فالهدايا التى تقدم فى الزواج والمساعدات التى تؤدى لإقامة الجناز والدفن ، هى فى العرف الشعبى قاعدة أخلاقية ولكنها بذات الوقت دين واجب الأداء .

ويضرب أرنولد فان جنب[1] عديد الأمثال على وجود تلك الظاهرة . كعرف اجتماعى ، لدى مجتمعات متفرقة وكثيرة . وكذلك يفعل سير جيمس فريزر فى كتابه « فن السحر » المذكور فيما سبق ، ودوكو جيس فى مؤلفه « مراحل القانون » .

فالفكرة الرئيسية لديهم هى أن أصول العرف سواء فى التشريع الشعبى أو السلوك الاجتماعى أو الأخلاق ، فكرة ذات أصل مادى منبعث من مجريات الحياة الواقعية وضروراتها

وليس ينفى هذا الرأى الصحيح أننا نجد كثيرا من قواعد العرف الاجتماعى ، لاتستجيب لحاجة ماسة الآن فى حياة الفلاحين ، فطالما نبهنا إلى أن التراث الفكرى يعيش طويلا بعد انمحاء أصوله المادية الواقعية .

والآن نعرض بعض الأمثال فى معان مختلفة سلوكية وأخلاقية . فالعرف كما قلنا يهيىء للمتقدمين فى السن احتراما خاصاً فتقول العامة « احترم كبيرك يحترمك صغيرك » و « احترم أبوك ولو كان صعلوك » ويجعل للجار حقوقا فيقال « أحسن لجارك ولو أساءك » و « النبى وصى على سابع جار » و « اختار الجار قبل الدار » وكذلك يفعل بالأصدقاء فـ « حبيبك يمضغ لك الزلط وعدوك يعد

(١) ص ٧٧١ من كتاب « مراسم الانتقال » طبعة ١٩٠٠ .
Rites de passage—Arnold Van Geanep.

لك الغلط » وإن كانت أمثال عدة تحذر من الأصدقاء « احترس من صاحبك ولا تخونه » و « ما يفضحك غير صاحبك » وتلك سمة من سمات الفردية الضاربة بين الفلاحين .

ومن ناحية أخرى فالأمثال توصى بالحملة على الأعداء « ابن عدوك كل ما يتجنن إفرح له » .

وتنتظم الحكم قواعد فى الصلات والسلوك الاجتماعى فتحبذ الكرم تحبيذاً شديداً ولكننا نجد فيها ما أشرنا إليه سابقاً من ارتكاز تلك العادة إلى تبادل المنفعة .

« من قدم السبت يلقى الحد قدامه وخادم الناس يلاقى الناس خدامه »

وتقول « إذا شفت زادك متاكل هنى فيه » و « اللى ياكل لوحده يزور » و « اللقمة الهنية تكفى مية » .

ولكن ينبغى أن يكون تقديم الزاد مقرونا بالاحتفاء بالضيف « لا قينى ولا تغديني » .

والوجه الآخر لهذا المعنى هو الحملة على البخل والبخلاء فالبخيل لاصديق له والكريم لا عدو له .

« حبيب ماله حبيب ماله ، وعدو ماله عدو ماله »[1] ويصفون البخيل بأنه « أبخل من البخيل » أو « أبخل من كلبة يزيد » وأنك توقع به ضراً حقا لو أنك أكلت شيئاً من طعامه « تاكل عيش البخيل تضره » .

والأمثال بعد ذلك تزخر بقيم الأخلاق التى يصطلح عليها العامة فما لايجوز الاشتغال به إنما هو البغاء والسرقة وحدها:

« إبعد عن القحب والسرقة واعمل كل شىء تلقى » .

(١) الأصيل

وينبغى التعفف عن الغدر خاصة بمن ائتمنك :

« من أمنك لم تخونه ولو كنت خاين »

وفى تبغيض التطفل يقولون :

« أردب ما هولك ، ما تحضرش كيله ، تتعفر دقنك ، وتتعب فى شيله »

إلى آخر هذا الفيض من الحكم والنواهى الجامعة للقيم الأخلاقية وآداب السلوك الإجتماعى ، والتى سنعرض لها مرارا فى الأبواب التالية .

* * *

الأخلاق الفاضلة

الأدب الشعبي يجمع خلاصة القيم الأخلاقية وآداب السلوك فيضفيها على أبطال قصصه ، فلست تسمع فى العادة أن أبا زيد أو خليفة مثلا قد أتيا مخاتلة أو غدرا ، بل على العكس نقرأ فى « وقعة السجر » الذائعة بالمنيا ، كيف يعفو الفارسان كل عن الآخر حين يجده فى مأزق ، وهما على أية حال كريمان غاية الكرم ، شجاعان غاية الشجاعة ، لهما أخلاق الفارس الكاملة كما يراها العامة وقد نجد نقيضهما فى شخصية دياب بن غانم ، فهو بخيل أو على الأقل لم تعرف له « مضيفة » وهو غادر خائن بالعهد لا ترده قيمة أخلاقية .

والشاطر حسن كثيراً ما يصور بصورة الأخلاق الفاضلة إن فى حبه أو اقتحامه للمخاطر ، وسواء فى تعامله مع أصدقائه أو أعدائه . فلا ريب إذا فى أن المجتمع الشعبي عندنا قد عرف نوعاً من الفروسية وعرف فرساناً بهذا المعنى العلمى ، والعبرة أن هذه الفروسية وأولئك الفرسان من صميم المجتمع المصرى ،

---

(١) أى الذى يحب ماله ليس له حبيب والذى يعاديه ليس له أعداء .

وليسوا بالضرورة على شاكلة الفارس البدوى أو الأوروبى الإقطاعى .

فمن هى تلك الشخصيات ؟ قلنا فيما سبق أن أنموذجها هم أهل الفتوة والصعاليك الذين ترسمهم القصص فتكسبهم الكثير من النخوة والمحاماة عن الشرف وإنصاف الضعيف ، وليس غريباً أن نضم إليهم بعض قطاع الطرق واللصوص الذين تكسبهم الحواديت أيضاً غير قليل من أخلاق الفارس الكامل. والسبب عندنا أن أولاء وهؤلاء لم يكونوا سقط المجتمع كما هى حالهم الآن ، وإنما كان يختلط فى أعمالهم وحياتهم ، الخروج على القانون بالتمرد على أهل السلطة ، وبين يدينا حياة ابن عروس الذى كان واحدا من أبناء الليل ، ولكن كان بذات الوقت كريما كما ينبغى أن يكون الكرم ، لين الجانب مع الفقراء والضعفاء ، والذى تتوجت حياته ومغامراته بتدوين طائفة من مبادىء السلوك والقيم الإجتماعية فى شعره إن دلت على شىء فعلى أنه خلال تلك الحياة العاصفة كان فى مهب هذه القيم كما كان فى مهب النزوع إلى العدوان والسطو .

ومنظومة ابن عروس تلخص لنا قواعد تتضمنها للأثورات التقليدية وتنم عنها قيم العامة الاجتماعية والأخلاقية وفيما يلى بعض منها :

ما ينـام الليـل مغبون ولا يقرب النسا وافى
ولا يطعمك شهد مكنون إلا الصديق الموافى

دنيـاك هذى غرورة كيف لاعبات الخيال [١]
يا ما فنت من قصوره [٢] ورجال كانوا موالى [٣]

---

(١) شخوص خيال الظل .
(٢) تحريف لكلمة قصور .
(٣) جمع مولى .

دنيـاك ما منها مغنم حوز كلها ماسوى شى (١)
شبه الذى بات يحـلم طلع النهار ما لقي شى (٢)

إصحى تغرك وترميك (٣) فى بحر ماله ســواحل
تندم ولا شيء ينجيك وتصبح فى الناس غافل

النذل (٤) ميت وهو حى ما حد حاسب حســابه
هو كالترمس النّئ حضوره يشبه غيـابه

كيد النسا كيد من كيدهن (٥) عدت هارب
يتحزموا بالحنش حى ويتعصبوا (٦) بالعقـارب

ياناس اللى حلف جزم وبالحق ما كان راضى (٧)
جابوه بالحبل والحزم (٨) غصباً وباس الأيادى

وفيهم (٩) كما النور للعين اللى يحيي رباها
ومنهم كما النحلة زين تجيب العسل من شفاها (١٠)
وفيهم كما الدبة والبين (١١) ورطة ع اللى اشتراها

---

(١) معنى البيت — ليس فى دنياك مغنم فإن أنت ملـكتها ما ملـكت شيئا .
(٢) فـكأنك كالذى ظل طوال نومه فى حلم فلما صحا لم يجد شيئا. (٣) حذار.
(٤) النذل هنا رمز للبخيل أو الجبان . (٥) معنى البيت : بالـكيد النساء — ذلك الـكيد الذى أصبحت أفر منه فرارا . (٦) العصبة رباط الرأس وفعلها « يتعصب »
(٧) معنى البيت : « ياناس » الذى أقـم قسما جازما ولم يرض بالحق .
(٨) الحزم هنا إما أن يـكون بمعنى القيد أو الشدة . (٩) فى النساء .
(١٠) معنى البيت — ومن النساء من كالنحل كلامها شهد . (١١) يشير إلى قصة الدبة التى قتلت صاحبها .

لاتسلك الطريق وحدك[١]   بيوت المحبة غوادق[٢]

وامشى مع اللى يودك   واترك هوا اللى يفارق

النذل أوْ طمع مالح   ولو أخلص زميمه[٣]

القرب منه فضايح   والبعد عنه غنيمة

لا تذل نفسك لانسان   فى باطنك لك سوادى[٤]

صده وخليك منصان   عنه ولو كان معادى[٥]

إن صادفك سعد الأيام   إنهى عن القبح ديما[٦]

واللى على الشر عزيه[٧]   بكره يلاقى الهزيمة

* * *

وبعد نسجل فى خاتمة هذا الباب طائفة من أدب المعتقدات وسنفعل مثل ذلك مع الأبواب الرئيسية الأخرى فى هذا البحث :

١ — منظومة لرد الحسد :

باسم الله أرقيك ، يشفيك
من كل داء يئتيك
ومن شر النفاسات فى العقد
ومن شر حاسد إذا حسد

---

(١) الطريق ـ أى طريق اسلكه ابتغاء مصلحة .   (٢) بعيدة أو مبهمة .
(٣) معنى البيت إذا طمع النذل فهو غير سائغ ، وإذا أخلص الود فهو مجلبة للذم .
(٤) معنى الشطرة ـ يضمر لك الحقد .   (٥) معنى البيت ـ اقطعه ولتصن نفسك عنه ولو ظل معادياً لك .   (٦) معنى البيت إذا واتاك الحظ فليكن منهاجك الدائم النهى عن القبائح .   (٧) الشطرة ـ من كان يبيت الشر وينويه .

٢ — منظومة لرد تخدير الأعضاء (التنميل) :

افتكر الحساب ، ورقدتك فى التراب
واخرج من الأبواب

٣ — أغنية حجيج :

تكونو حنينين يا نجوم السما
تكونو حنينين ماتبخوش ندا
لحسن رتبلو العمايم(١)
تكونو سهيلة(٢) يا طريق النبى
واصحى رملك لأبو عيون كحيله(٣)
يا طريق النبى

٤ — أغنية مديح :

أمدح النبى كنه صبيحى(٤)
واسأل الله الكريم ربى تجعل زيارته نصيبى
فى نهار الجمعه خطب الخطيبى
ما أحسنك يانبى وما أحسن كلامك
عشش العنكبوت على باب مقامك

(١) لحسن ـ فلا ـ والعمايم جمع عمة : (٢) سهلة .
(٣) معنى الشطرة ولكن رمالك ناعمة بحق النبى . (٤) تحوير لكلمة صبيح أى جميل فهى الطلعة .

اللى يشوف الـكعبة والـكسوه عليها
حمــــــام الحى يترجم عليها
يترجم الدنيا الفـــانيه واللى عليها

* * *

٥ — أغنية حج .

قبتك يانبي بناها الخليفة
كملوها الملوك بفضه نضيفه
قبلتك يا نبي بنوها الطواشى (١)
كملوها الملوك بفضه شواشى
باب محمد مليح وبالمسك فوّح
يانهار السلامه يومن (٢) نروح
باب محمد مليح وله أعتاب حجارة
يانهار السلامه يوم الزيارة
باب محمد مليح وله أعتاب توصل
يا نهار الهنـــا نهار ما تحصل

٦ — أغنية حج :

بير زمزم مليح وسلبه حريرى
وكل شربه منه شفـا للعليـلى (٣)

---

(١) العبيد الخصى .
(٢) يوم أن .
(٣) تحوير كلمة عليل .

قعدنا رباعى فى منانى[١] منـا
والطواشى يقول منين يا جماعة
زوارك يا نبى جايين نطلب الشفاعة

٧ — أغنية للحج فى طريق الزيارة :

وابور السفر لحنىّ جلوعك[٢] سيد المرسلين يكتب رجوعك
حج من عندنا صغير بشوشه[٣] السنة حجتك ومن عاش[٤] عروسه

حج من عندنا صـغير بشمله[٥]
السنة حجتك ومن عاش مجامله[٦]

* * *

ياجمل ياجمـل إذا جبت لى احبابى
أعلفك ياجمل بسمسم وسكر جلابى
ياجمل ياجمل وإذا جبتهم لى
أعلفك يا جمـل فى طرف كمى
ياجمل ياجمل ون جبت سيدك
لاعلفك يا جمل وازود عليجك[٧]
واركبى يا حاجة ورنى حجولك[٨]
ما يرعبكش المالح دا ولدك فى طولك

(١) تحوير كلمة منى . (٢) قلاعك . (٣) كناية عن أنه فتى يافع .
(٤) دعاء للفتى الحاج أن تشهد سنته القادمة زواجه . (٥) ملفحة .
(٦) مدعوة لفرحه . (٧) عليقك .

واركبي يا لحاجة وردى غطاكى
ما يرعبكش الجمال دا ولدك وراكى
ياما احسنك ياحاجة فى لبس الجلادة[١]
يا الله أوعدك يا حاجة ببيت السعاده
يا حاجج يا حاجج خد أختك عديله
تنكتب لك حجتك وتبجى[٢] جميلة
يا حاجج يا حاجج خد أختك جبالك[٣]
تنكتب لك حجتك وتسلم جمالك

* * *

٨ — أغنية حج فى العودة :

عزمتنى ليلى ودجت فى شاشى[٤]
عاودى ياليلى مروح لناسى
عزمتنى ليلى لحد المخاضة[٥]
عاودى ياليلى لجيت لى رفاجة
عزمتنى ليلى ومسكت فى كمى
عاوى ياليلى مروح لأمى

---

(١) القلادة .　　(٢) وتبق .
(٣) جبالك — أمامك .
(٤) دجت دلت — اشبثت — وفى شاشى أى شاش عمامتى أو ملفحتى .
(٥) المرسى .

زغرطى له يا جلة وانتى ملانة
نشربك يا جلة نهار السلامة
زغرطى له يا جلة وانتى جديدة
نشربك ياجلة فى مصر السعيدة

* * *

٩ — أغنية فى زيارة الأضرحة :

جبة أبو الحجاج عليها طبنجة
وملايته وسيعه لخيل بلدنا
جبة أبو الحجاج عليها جزازة(١)
وملايته وسيعه تساع خيل حجازة(٢)
جبة أبو الحجاج عليها حج فايح(٣)
وملايته وسيعه لتلك الدبايح
جبة أبو الحجاج عليها حج ريحه
وملايته وسيعة لتلك الدبيحة

* * *

(١) « قزازة » زجاج .
(٢) تحوير كلمة الحجاز .
(٣) حج فايح — زجاجة « ريحة » أو حق « ريحة » .

١٠ — أغنية فى زيارة الأضرحة :

شجو[1] البلد الأربعة الأجطابى[2]
ساكن الحجر على جدنا البغدادى[3]
ساكن لجصره[4] يوسف أبو الحجاجى
ساكن فى جوص[5] شيخ أحمد الطوبى
ساكن جنا عبد الرحيم يا جناوى

(١) شقوا . (٢) الأقطاب . (٣) ساكن الجبل . (٤) الأقصر .
(٥) قوص.

الباب السادس

العادات وتصويرها فى فنون الأدب الشعبى

نتناول فى هذا الباب عادات الفلاحين كما تصورها المأثورات الأدبية .

يحب علماء الاجتماع أن يقسموا المجتمعات على أسس مختلفة ؛ فمرة باعتبارها جماعات بيولوجية وأخرى انتروبولوجية ، ويدخلون تحت هذه الأقسام دراسة العائلة[1] والعشيرة[2] والقبيلة[3] والأجناس[4] أو هم يقسمونها حسب نوع التجمعات الجغرافية أو الإقليمية[5] ويضوون تحتها القبيلة والقرية والمدينة والدولة .

غير أننا لم نأخذ فى هذا البحث بواحد من تقسيمات علم الاجتماع ، وإنما نأخذ بنظرة دراسة المجتمع وتطوره التاريخى ، فإذا تحدثنا هنا عن القرية وعاداتها ، أو الأسرة وحوادثها ، أو الفرد وأغراضه هادفين إلى بيان السوار العرفى من العادة والتقليد ، فإننا نفعل ذلك باعتبار أن هذه الوحدات من القرية والأسرة والفرد نماذج لغيرها ، نستطيع منها أن نجمع خيوط العادات فى المجتمع الشعبى كله .

الأدب والقرية

انبنت عادات القرية موسومة بالسلطة التى ألممنا بها بعض الإلمام فى الصفحات السابقة ، وتجرى على أساس من العرف والاصطلاح الموروث ، وتنضح بقيم الأخلاق كما يفهمها العامة ، وبالجزاء والردع ، وغير ذلك من عناصر الأخلاق ،

---

(1) La famille (2) Le Clan (3) La tribu
(4) Les races (5) groupemet torritoriaux

كما تنم عن التشريع الشعبي ، وتترقرق فيها الروح الأسطورية ، ومن ثم فالعادات عند دارسي الأدب الشعبي لها أهمية المعتقدات والمعارف .

وفيما بعد نعرض للعادات الخاصة بالمحافظة على علاقات الدم ، وتلك الخاصة بالأخلاق والسلوك الاجتماعي .

العادات الخاصة بعلاقة الدم

تقول الأمثال العامية إن صلة الدم لا سبيل إلى فتورها « عمر الدم مايندار ميه » وأنه مهما حدث من شقاق بين الأخوة ومهما نشب من عراك ، فالعادة المقبولة عرفا ، أن يتكاتفوا في وجه الغريب « أنا وأخويا على ابن عمي وأنا وابن عمي على الغريب » و« ابن عمك عدوك وعدو اللي يعاديك » لأن الأرحام لاتدفع في العادة بالأعداء فـ « عمر البطن ما تجيب عدو » وغاية الشجار بين الأخوة أن يكون مهارشة « الكاب إن عض ودن أخوه مايريلشي » و« أخوك أخوك وابن الناس عدوك » .

وصلة الدم على أية حال درجات فالمأثورات تصور صلةالأدب بأبنائه أقوى من صلة الأخ بإخوته لأن « الأب جلاب والأخ سلاب » ولكن الأب نفسه الذي يصفه المثل بأنه رب « الأب رب » لايبلغ درجة الأم « الأب يطفش والأم تعشش » والعادة أن الآباء ينظرون إلى أبنائهم وأحفادهم لأبنائهم نظرة تختلف عن تلك التي يقيسون بها بناتهم وأبناء بناتهم فالعرف أن الإبن ينحدر من صلب الرجل أو ممن هم من صلبه « ابنك اللي من صلبك » و « ابنك انت زيك انت » وتنصح الأمثال الأجداد برعاية أحفادهم لأبنائهم « ابني في ملكك وملك غيرك لأ ، وربي في ابنك وابن ابنك وابن بنتك لأ » وتقول النساء « ابن الابن عدا وعداني وابن البنت عدا وخلاني » .

فالعصوبة إذا قائمة على الحق الأبوى ، لا الأمى ، والذين درسوا تطور المجتمع ، يردون الحق الأبوى إلى فترة من التاريخ متأخرة عن تلك التى سادها الحق الأمى وهى مرحلة المجتمع العبودى ، مرحلة بدء التاريخ .

ولكنا نجد ـ بالرغم من هذا ـ فى مأثورات العامة الأدبية ما يختلط فيه الحق الأبوى بالحق الأمى ، فنحن فى القرية مثلا نسمى أخوة آبائنا ، وأولاد عمهم ومن هم فى مستواهم من الصلة العائلية ، نسميهم بـ « أبوى فلان » . وفى نفس الوقت نسمى أخوة الأم وأبناء عمها « خالى فلان » ونسمى كل سيدة فى مقام أخت الأم بـ « خالتى فلانة » فنعترف للجيلين المتوازيين بنفس الحق ويتبع ذلك نوع السلوك الذى نبديه بإزائهما ، فكما نحترم الأب تفعل ذلك مع إخوته وأبناء عمومته ، وكما نحترم الأم نسلك بازاء أخوتها وبنات أعمامها ، نفس السلوك الذى نتبعه معها .

وكذلك الشأن مع الإخوة الكبار وهم فى درجتهم من القرابة ، فنحن نضفى عليهم لقب « أخ » ونتخذ بإزائهم السلوك الذى نتخذه مع إخوتنا الأكبر منا .

إن هذا الترتيب للعلاقة العائلية ودرجات القرابة يلازم العصوبة ، ويذهب فى التاريخ إلى فترات مبكرة للغاية حيث كانت درجات القرابة فى العشيرة والقبيلة ذات أهمية قصوى وذات التزامات وحقوق ثقيلة ، والأدب الشعبي يصور لنا فى أنواعه الخاصة بالهجاء والشكوى ، وقصص أخذ الثأر ، عمق فكرة العصوبة لدى العامة : وخطر « الأصل » الذى نستدل عليه — حسب الأمثال — من سلوك صاحبه فـ « ابن آدم إذا تاه أصله دلايله فعله » ذلك

لأن كريم الأصل رجل فاضل وخسيسه نذل « إبن الأصول ينتخى وابن النذل لأ » .

* * *

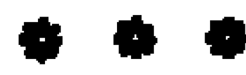
هذا شاعر يذهب بنسبه إلى أبى العباس المرسى ، وشأنه شأن الكثيرين الذين يجعلون « للنسب » أهميته البالغة ، والشاعر هنا يفاخر غرماءه بأنه يحتفظ بقائمة أنساب تثبت انحداره من أبى (الوفا) « وأبى العباس » ، وما دام أنه كذلك ، فسوف لا يتردى إلى حمأة الشتم ، وإنما يكفيه — كلما هجاه أعداؤه — أن ينادى جده الأول أبا العباس ، كناية عن التعالى والاعتزاز :

عملت معروف مع الأندال شتامونى
وعابو فيا فى كل مكان شتامونى
من قلة الأصل من غير أسباب شتامونى
وسبو أصلى وأنا جدى أبو العباس
منسوب لطه النبى وشريف من الجدين
وجدى أبو الوفا ظاهر وأبو العباس
وعندى نسبة مكتوبة إلى الجـدين
لـكن السماح والكرم أفضل يا بو العباس
لازم أسير ع المدد وأتبع إلى الجدين
وإن كنت منضام أنادى لك يا بو العباس
أنظر ألاقى الفرج جانى من الجدين

* * *

وفى العادات الشعبية قواعد للمحافظة على العصوبة فابن العم مقدم على كافة طلاب الزواج ، من الفتاة ، لأن له عليها حقاً عرفياً « إبن عمها ينزلها من فوق ضهر الحصان » يشيرون بذلك إلى أنه يستطيع أن يأخذها زوجة له ولو كانت فى طريقها إلى بيت الزوجية والمثل يقول : « آخد ابن عمى واتاوى فى كمى » ، وذلك التفضيل لأن ابن العم يلتزم بزواج البائره « حماية للعرض » وهو كالأخ مطالب بالدفاع عن الشرف والمجازاة على إهداره . وتتسع هذه الفكرة إلى تفضيل الأقرباء على الغرباء والمثل يقول : « إبعدو نحبكم وقربو نسبكم » و « أخدت الغريبة وعملتها خية فتشت جروحى واتشمتت فيه».

والعصوبة قائمة فى الذهن الشعبى على وجود الرجال وأما النساء فلا وزن لهن وأنت تجد فى عادات الميلاد والسبوع وفى الزواج والوفاة ، احتفاء شديداً بالذكور أو بكاء عنيفاً عليهم ، لأن الأولاد « ياخدو التار وينقو العار » وإذا كنا نجد من الأمثال مايعارض المعانى السابقة ، سواء فى مؤدى درجات العلاقة العائلية ، أو تفضيل البنت على الولد ، أو فى تحبيذ أهل الأم دون أهل الأب ، أوفى الدعوة إلى الابتعاد عن الأقارب ؛ فإن هذه المأثورات لاتعدو أن تكون عكسياً للعلاقات والعادات القائمة ، تجرى فحسب عند التشاحن أو فى الأمور الشاذة ، أو لعلها تصوير لروح المدينة الذى يجرى فى عكس اتجاه روح القرية .



ومن الملاحظ أن العادات المرتبطة بالعصوبة ، تدخل كل أمر تقريباً ، فى العراك وفى الوفاق ، وفى حوادث الأسرة ، وفى تصور مجتمع الأولياء والجان كما أسلفنا ، وترد قوتها إلى أن العرف والاصطلاح الشعبى لاينفذان تلقائياً كما يذهب جمهرة علماء الاجتماع والفولكلور ، وإنما يعتمدان أولا على

إعمال السلطة ، ومن ثم فالجزاء عند أصحاب السلطة أشد مما هو عند الكافة المجردة منها.

وخذ مثلا عادة الثأر تجدها دفاعا عن السلطة ولا تعدو الذود عن الامتياز المدنى والروحى ، فالذين لاسلطان لهم ولا امتياز ، قلما يأخذون بثأرهم ، وإن فعلوا كانوا أمثلة وشواذا .

فيما يلى بعض مختارات من موال الأدهم الشرقاوى ومنها يبدو مدى تعلق العامة بفكر أخذ الثأ ، فالشاعر يبدؤها بأن يجعل القصة التى يزمع روايتها فى مرتبة العلم الجدير بالرواية والادراك :

منين أجيب ناس لمعنات الكلام يتلوه
شبه المؤيد إذا حفظو العلوم وتلوه

وأما القصة ذاتها ، فقصة ثأر عادية زوقها الشاعر وهوّل فيها غاية التهويل:

الحادثة اللى جرت على سبع شرقاوى
الإسم الادهم لكن النقب[1] شرقاوى
الولد كان بالمدرسة عنده من السن تلاتاشر
وتنو فى المدرسة لما بلغ من السن تمانتاشر
وزال همه إلا وجاله الخبر بموت عمه
فضل يعيط والتلاميذ تبكى حواليه
قال لهم مات عمى يار فاقه وأنا فى البلد صفتى إيه
وراح فى البلد وقال حاس[2] عدونى

(١) الكنية أو اللقب . (٢) كلمة تقال للتحدى .

وإلا على بيت العدو دلونى
وراح على ابن العدو فسخه باديه
وقتل ثلاثة من اللى كانوا حواليه
جت الحكومة «يا أدهم عملت كده ليه»؟
قال لها ياحكومة لما قتل عمى عملتى إيه

ويشاء الشاعر ألا يكتفى الأدهم بتفسيخ ابن القاتل واغتيال ثلاثة أبرياء ، ولكن ما كاد يدخل السجن حتى أخذ يبحث عن القاتل بين المسجونين يسأل أحدهم عن بلده فيقول إنه من الصعيد ويسأل الآخر فيجيب :

دنا من الفيوم قاتل عمى ومرات خالى
واللى يقول له دنا من البحيرة مظلوم وأنا البارى

ويسأل ثالثا ورابعاً حتى يقع على القاتل الذى يسأله عن جريمته فيقول أنه قاتل السبع الشرقاوى ، وعند ذاك ينهال عليه الأدهم وعيدا ساخراً بلغ من هوله أن مات القاتل خوفا وكمدا ، فلم يكتف الأدهم بذلك بل شفى غله بأن « فسخه باديه » .

« قال (أى الأدهم) له تعالى يااللى عليك العين بتدور
يا شبه قنديل فى وسط البيت منور
إن كنت عطشان لجبلك من ماء الزلال واسقيك
وإن كنت جعان أهو لحم كتافى يغذيك
وإن كنت عريان لجبلك حرير سندسى وكسيك
قعد معاه م الصبح للضهر طق منه ومات

مكفهشى موته قام فسخه بإديه
جت الحكومة تقول « يا أدهم عملت كده ليه »
قال « جتك خيبه ياحكومة اا قتل عمى عماتى إيه »

* * *

ويحكى لنا الموال كيف أن أهل الأدهم ، خففوا الحكم عنه بتدخلهم ودفعهم رشوة :

أهل الولد كان عندهم المال عدية[1]
وكانوا كلهم بهوات وأغنية
دفعم للادهم بدال الجنيه ميه
وحكم على الولد بست سنين إشاعه[2] له

* * *

وقد يجعل الأدب الشعبى أخذ الثأر يتم على يد امرأة ، ولكنه حين يفعل ذلك يضفى عليها صفات الرجل من ملبس وهيأة ، ويجرى على لسانها كلام الرجال .

وتحكى القصص أيضاً كيف تبذر الأمهات بغض الأعداء فى قلوب أبنائهن الصغار حتى إذا كبروا واستطاعوا العراك كان همهم الشاغل أن يهزموا أولئك الأعداء .

وأحياناً مايقع عبء الأخذ بالثأر على عاتق رجل غريب ولكنه فارس « شهم » تلتجىء إليه إمرأة ضعيفة ، أو رجل لا يستطيع أن يؤدى ذلك الواجب العرفى ، فينهض الفارس به .

---

(١) متوفر .		(٢) حكم إشاعة.

وفى منظومة الهلالية التى جمعناها من قرى المنيا نجد جبرا الشريف يلجأ إلى السلطان حسن بعد ما اجتاح خليفة مملكته ، ويحمله عبء الأخذ بثأر أهله المهزومين ، وذات يوم ـ كما تحكى السيرة ـ انعتد «برجاس» ولاحظ السلطان حسن أن أبا زيد محزون شارد البال فيسأله حسن عن سبب همه . . . ولندع الأبيات التالية تعطينا صورة بدء « واقعة الأشراف » تلك المعركة التى خاضها الهلالية أخذا بثأر آل جبر .

هذه القصيدة ذائعة فى إقليمنا بالصعيد الأوسط[١] وهى بعض النص الشفاهى للملحمة الهلالية الذى اعتمدناه فى بحثنا .

حسن[٢] فى الصباح كان جالس ومعاه كل الجرايب[٣]
وحواليه كل المجالس عليها كراسى العرايب
وأبو زيد فى الجمع سرحان وله جلب بالفكر حاير
جالو[٤] حسن ولد سرحان بنات لى[٥] فى وجهك أماير
يابو زيد وجهك تغير من بعد ما كان خالى[٦]
جالو نعم قد يحير يا أمير غياب جبر خالى

ويمضى أبو زيد سيراً على القدم إلى خيمة جبر فيجده منخرطاً فى البكاء فيسأله

---

(١) مؤلف « واقعة الاشراف » هذه الشيخ التهامى سيد المولود بقرية الشيخ تمى سنة ١٨٦٠ والمتوفى بها عام ١٩٣١ ، وكان الشاعر قد التحق بالأزهر يطلب العلم فيه على عادة أعيان الصعيد ، ولم يلتحق بوظيفة — وأما هذه القصيدة فهى تتمة لعمل جليل قام به من قبل المهى أفندى يوسف أبو عمر المتوفى ١٣٠٧ هـ عضو مجلس شورى القوانين ـ أيام إسماعيل ـ والذى ترك بضعة آلاف فى سيرة الهلالية (أنظر النصوص المحلية لسيرة الهلالية فى الجزء الثانى مادة ـ السير) .

(٢) هو الأمير حسن بن سرحان الذى تجعله السيرة الشفاهية سلطانا على الهلالية وقائدا أعلى لجيوشها .

(٣) (القرايب) — الأقرباء (٤) قالوا (٥) ظهرت لى (٦) بعدما كان عادياً

عن سبب بكائه ؟ هل مس مقامه أحد ؟ هل أساءه أمـير من أمراء الهلالية ؟ إن كان أحد قد جرح كبرياءه أو اساء إليه فأبو زيد كفيل بأن ينزل بالمعتدى أشد العقاب... وهذا إستطراد من المنظومة هدفه توكيد الاحتفاء بالغريب عند أبى زيد الذى يقول :

إن كان من مخيمر وصبره[١]
وزدان صبجر[٢] العرايب
جسمن[٣] بجــدك[٤] وجبره[٥]
دول يصبحو فى الترايب
ون كان من جاضى العرب
جاضى جمـع الهـــلايل
طردته على البعد والجرب[٦]
وخليته على الشرج[٧] شايل
ون كان دياب اللى سامك
وأبدى إليـــك التجـافى
جسمن بحج[٨] ابتسامك
لمشيته[٩] على الجمر حافى
جال له يا بو زيد تسلم
مانيش لعربك جافيهـــا

---

(١) مخيمر وصبرة فى السيرة ولدا أخت أبى زيد (٢) صقر (٣) قسما (٤) النبى
(٥) وقبره (٦) القرب (٧) الشرق (٨) بحق (٩) سيرته

عرب المسلايل ما تنضام
ما دام ابن سرحان فيها
يا بوزيد أدى أربع عشر عام
ودم الأشراف حدايا
لا جطعت فى تارهم هام[١]
ولا فككت أسر الصبايا

وجبر الجريشى تنحر[٢] ونزلت دموعه تجارة[٣]
جال أنا احب من كان تناه[٤] حر ما نيش طالب تجارة
يا بو زيد أنا جاى مطرود وأهلى غدو فى الطرايب[٥]
ونا جلت من جبل مطرود[٦] أشوف ناس يحمو الطنايب[٧]
وأولاد لشراف[٨] شوف كيف
غدو فى المغارب أسارى
ولا سحبت فى تارهم سيف
ولا فككت أسر العذارى
وخير البلد قد عجبهم[٩] وزود عليا المحامل[١٠]
وذلى حداكم[١١] عجبكم على طول ولا عدت حامل[١٢]
أنا شريف ما نيش بشته[١٣]
ولى نفس كانت شريفة

(١) رقبة (٢) تعهد (٣) غزيرة (٤) قال أحب من كان حر النفس .
(٥) (جمع طرية) (٦) بادىء أمرى (٧) الحى (٨) الأشراف (٩) يقصد الزناتة
(١٠) الهموم (١١) عندكم (١٢) لم أعد أستطيع الصبر (١٣) لست غريبا صعلوكا

وعرضى ما جيض[١] وشتا[٢]
تونس يا بن الشريفة
ودم الجرايب ما فتة[٣]
والحمد لله بالى[٤]
تركته من غير بتة[٥]
ولو مت لارتاح بالى
وديني جمل تحت حملى
أشيل الحمول التجيلة[٦]
وطير آخر العمر حملى[٧]
وفى التار ماليش حيلة

إذا فالذى يعضه ويبكيه توالى الأعوام على دم الأشراف المراق بغير أن يقطع رقبة ولايفك أسراً ، . . إنه يستثير نخوة أبى زيد ، فيقص عليه الفظائع التى ارتكبها خليفة والزنانه حين هتكوا الحجاب عن النساء وسفكوا دم أقربائه ويتموا الأطفال . ويقول له : إنه لم يلذ بجوارهم ابتغاء راحة أو منفعة ، وإنما جاءهم كفرسان ذوى مروءة يريدهم أن يعينوه على أخذ الثأر .

وينسج ناظمو هذه الملحمة أكثر من ألف بيت ، يسجلون فيها اعترافهم هم بأهمية عادة الثأر .

* * *

---

(١) قيض فى لغة الصعيد الأوسط بمعى أمضى مدة الصيف — والصيف يسمى (جياضى)
(٢) شتا بمعى مضت عليه اشتاء ومعى اشطرة كلها ، وها هو عرضى قد استبيح مدى الصيف والشتاء (وإن نساء قبيلته أسيرات فى يد خليفة)
(٣) (لم أفته) (٤) لم آتركه (فى بالى) (٥) من غير أن أحسه .
(٦) الثقيلة (٧) حملى — أى تراءى لى وهفا

والأدب الشعبي يحتفي كذلك بفكرة الحفاظ على «الشرف» وهي مثل سابقتها دفاع عن الامتياز والسلطة ، فكما أن أصحاب السلطة هم عادة الذين يأخذون الثأر ، فهنا أيضاً يعمل الرجل — وهو صاحب سلطة على المرأة — عادة الذود عن الشرف :

وفي كلتي العادتين يتم رأب الصدع بإهراق الدم والقصص تحدثنا عن رجال أو نساء أخذوا الثأر أو ردوا العار بالقتل وشرب دم القتيل .

والمثل يقول « النار ولا العار »

والمرأة التي تزني تسود عمائم رجالها ، والتي تحافظ على شرفها تبيض وجه رجالها ، كأنما المرأة متاع للرجل هو مسئول عنها ، وعن قوة الإخصاب فيهما يذكرنا بعادة « حزام الفضيلة » الذي كان يلبسه فرسان الحروب الصليبية لنسائهم ليمنعوهن من مباشرة العلاقة الجنسية في أثناء غيابهم ، وهي عادة نجد لها شيئا من الشبيه عندنا حيث تلبس بعض الأمهات أبناءهن وبناتهن الصغيرات قبل الاحتجاب ، سراويل عليها أقفال ، فالشرف في المفهوم الشعبي يتعلق أول ما يتعلق بمعاني العفة الجنسية ، أو قل بمنطق العلاقات الجنسية كما تقبلها الأخلاق .

ولكن قد يتعلق الشرف بمكانة أهل السلطة ، أو قدر الإنسان على الاطلاق ، والعرف الشعبي يرتب جزاءا معيناً للاعتداء على الكرامة ، أو على الشرف بمعناه الكرامة وتأتي المأثورات الأدبية فتوضح لنا الحدود بين ما يسوغ قبوله وما لا يسوغ ، فالموال التالي مثلا يجعل للصديق مجال العيب الذي يمحوه التسامح ، ولكن إذا اختار طريق الاعتداء فلا مفر من تأديبه .

الصاحب اللي يعز [1] الجوت ريناه

---

(١) بأشهى الطعام

منو جرى عيب نسينا وبريناه [١]
كترت عيوبه وكل التاس دريو [٢] به
جَبَّخ [٣] ركبنا مطايانا [٤] وريناه

إن العادات الخاصة بعلاقة الدم وقد تناولنا مسألتى الثأر والشرف منها، وتلك الخاصة بالسلوك الاجتماعى وقد سبق أن أشرنا إلى عادة احترام أهل الخبرة والمكانة الاجتماعية وعادة إكرام الضيف وإيواء الغريب كلها نابعة من ظروف المجتمع الفلاحى ونسبية بالنظر إليه، وتختلف معانيها وقوتها إن شدة أو ضعفاً، حسب انعزال المجتمع القروى عن المدينة أو اشتباكه بها.

ونحب قبل الفراغ من هذا الباب أن نقرر أن تلك العادات جميعها مرتكزة إلى الأسرة كوحدة تقليدية فالذين يتعاطفون فى الملمات لأنهم من دم واحد، ويشدون بعضهم فى المعارك دون نظر إلى أنهم معتدون أو معتدى عليهم، ويتعاونون فى دفن الموتى وإقامة الجناز والأفراح، والذين يفاخرون بانتسابهم إلى جد واحد (ancentre commun) ويذهبون بأصلهم إلى النبى رأسا أو إلى على بن أبى طالب، أو العباس عم النبى، حتى لكان الفلاحين كلهم منحدرون من قريش، لا يتحرون شيئاً غير توكيد العائلة واستمرارها وقد لاحظ الفولكلوريون أن عادة الانتساب إلى جد واحد وهى يصل خيوط العشيرة أو العائلة، قائمة لدى المجتمعات البدائية، ومنها تذيع عادات مختلفة كالقسم بذلك الجد، وأحيانا تقديسه وعبادته.

ودوركايم [٥] عالم الاجتماع المعروف، يسمى هذا النوع من القرابة القائمة على رباط الدم، حقيقيا كان أو وهميا بـ « تجمعات الدم » [٦]، ولطالما

---

(١) عفونا عنه (٢) علموا به (٣) شتم (٤) حيانا

(٥) Irtroductin a la Sociologie de la Jamille, Annales Facolte letters de Bordcau, p. 257 - (1888).

(٦) Croupements Comsangains.

أسرف الباحثون فى الأخذ بفكرة صلات الدم أو صلة الجنس وليس آخر محاولاتهم الفلسفة العنصرية التى أخذت بها النارية ، فمازلنا نطالع بين الحين والحين كتابات لعلماء يدورون حول صلة الدم النقية من أمثال ج . ا . روجرز (١) . وإن كانوا يظهرون خطأها .

والحق أن هذه الصلة وهمية ، وإذا كان الظن بها لم يبرح قائما وقويا فى الأدب العامى فما كان ذلك ليحملنا على التغاضى عن نتائج العلم التى أثبتت خطأها . ولقد تناولناها هنا باعتبارها فكرة موجودة ، وباعتبار أن حولها سوارا من العادات ، ونحن ملزمون بدرس أفكار العامة ومعتقداتهم كما هى مصورة فى أدبهم فما نورده هنا ، من هذا التراث الشعبى ، نعرضه كحقائق موضوعية مهما كان رأينا نحن فى صحتها أو خطئها .

---

(١) فى كتابه الصادر أخيراً بعنوان « الجنس والسلالة » الذى حاول فيه إثبات اختلاط الجنس الآرى واللاتينى بالدم الزنجى فى أدباء وفنانين أوروبيين .

الباب السابع

العائلة وتصويرها فى الأدب

الزواج — الميلاد — الوفاة

الزواج

« إن نظام العائلة لايقف عن التطور وإنما يتحول من شكل أدنى »
« إلى شكل أعلى بمقدار ما يرتقى المجتمع من مرحلة دنيا إلى مرحلة »
« عليا . لكن نظام القرابة لايصور التطور الذى تبلغه العائلة »
« ولا يسايره كما أن هذا النظام (القرابة) لا يتغير إلا بعد تغير »
« شكل العائلة تغيراً تاماً »

مورجان

« إذا كنت رجلا ناجحاً فأسس لنفسك بيتاً واتخذ لنفسك زوجة »
« تكون سيدة قلبك » .

بتاح حتب

« الزواج هو التقاء الحق المقدس بالحق البشرى »

من كلام محلفى روما

شغل العلماء منذ ستينات القرن الماضى بدراسة العائلة لدى الشعوب البدائية كالهنود الحمر وأهل استراليا الأصليين والقبائل المتوحشة فى أواسط أفريقيا .

وسيرى القارىء ، فى الباب الخاص بالفكلور ، أن «هوارد» و «سترانج» انصرفا إلى درس العائلة والديانات القديمة ، كما أن باشوفن Batchofen أظهرنا على العائلة المبنية على الحق الأمومى ، ثم قال ماك لينان Mac-Lenan بالزواج من خارج العشيرة (Endogames) فى مقابل من داخلها (Exogames) وجاء مورجان عام ١٨٧١ فنشر نقده لنظرية ماك لينان وطور رأى باشوفن عن مرحلة العلاقة الجنسية المشاعة فيما قبل وجود أى نظام للأسرة ، وتناول فردريك إنجاز هذه الآراء جميعاً بالفحص فى مؤلفه « أصل العائلة والدولة » ثم فى عام ١٨٧٧ نقض مورجان فى كتابه « المجتمع القديم » نظرية التضاد التى قال بها باشوفن .

ونجد عند سيرجيمس فريزر فى مؤلفه « الغصن الذهبى » ذخيرة من نماذج العادات المتعلقة بحوادث الأسرة لدى عدد من المجتمعات .

هذا تنويه يبعض مابذله دارسو التراث الشعبى من جهد فى بيان نظام العائلة وتطوره .

* * *

أما عن الزواج فى بلاد العرب قبل الإسلام وبعده فلدينا « الأمومة عند العرب » لولكن « Welkin » ترجمة بندلى جوزى و « القرابة والزواج فى بلاد العرب[١] » لروبرتسون سميث ، و « بلاد العرب قبل

---

(١) Kinship & Marriage in Early Arabia-Robertson Smith

محمد[1] » لا وليرى و « تاريخ أدبى عن العرب » لنكلسون[2] .

ومجمل الرأى نخرج به من مؤلفات العلماء السابقين أن نظام الأسرة مر بمراحل مختلفة بدأت بالعلاقة الجنسية المشاعة ، وتلك مرحلة طفولة البشرية . وتلى ذلك الزواج بالجملة (أو ما يسميه العلماء بشكل العائلة القائمة على علاقة الدم . La famille Consanguine) فلكل الرجال والنساء من جيل واحد الحق فى أن يتزاوجوا زواجا فيه بقايا المشاعية الجنسية السابقة وفيه ميل إلى التحديد يظهر فى تحديد الزواج من أبناء الجيل الواحد فالآباء مثلا لم يكن لهم الحق فى الزواج من بناتهم ، بينما كان ذلك مباحاً الإخوة بالنسبة لأخوتهم وقد بقى هذا الشكل إلى مابعد بدء التاريخ المصرى حيث نجد قدماء المصريين يتزوجون أخوتهم ، وحيث نقرأ فى أغانى غرامهم أن العاشق ينادى حبيبته بيا « أختى » .

وبعد هذا الشكل المائل إلى التحديد قامت العائلة الوحدانية المؤقتة أو المفككة وإلى هنا يسود العائلة الحق الأمي ، ذلك الحق الذى لازم البشرية فى مراحل جمع الثمار والصيد والرعى ، فكان الولد ينسب إلى أمه لاستحالة وعدم جدوى الانتساب إلى الأب .

غير أن انتقال البشرية من الرعى إلى الزراعة ، كان أعظم ثورة اجتماعية فى العالم القديم نتج عنها بدء التاريخ ، وكان لهذه الثورة أعظم الآثار فى العلاقة بين الرجل والمرأة ففى خلال جمع الثمار والصيد والرعى كان الإنسان لايحصل على طعامه إلا بالجهد الشديد ، ولم يكن هناك فائض فى الطعام ولا المأوى ولا ضرورات الحياة ، ومن ناحية أخرى فثقافة الإنسان الروحية (الفكرية)

---

(١) Arabia Before Muhammed-O'Leary.

(٢) A Literary History of the Arabs-Nicholson

كانت فى حالة ظاهرة من التأخر والبدائية ، فلم يترب لديه الإحساس بالعائلة لكن استئناس الإنسان للحيوان ، ثم سيطرته النسبية على الأرض،قد جاءت نتيجة اختراعه أدوات العمل الزراعى التى كانت تعتبر متقدمة للغاية بالنسبة لأدوات عمله الحجرية الأولى ، وصارت تلك الأدوات ، التى استقرت فى يد الرجل من قبل ، وسيلة نفوذ عظيمة وعندما أعطته الأرض فائضاً من الانتاج يزيد على حاجته ، كان مقضيا أن يستحوذ على هذا المصدر الذى يضمن له الحماية من الجوع والهلاك ، وبمعنى آخر كان مقضيا أن تبدأ الملكية الفردية للأرض ، وأصبح لامفر أمام الرجل إلا أن يضمن لنفسه أيدى عاملة تحت سلطانه ، فبدأ بالسيطرة - داخل العائلة — أى بالسيطرة على المرأة ومن هنا يأتى القول بأن أول تقسيم للعمل فى التاريخ ، كان ذلك الذى أحدثه الرجل فكان بين الرجال والنساء ، كما أن أول إعمال للسلطة كان فرض الرجل سلطانه على المرأة .

فى ظل هذه الظروف تأكد الشكل الوحدانى للعائلة ، ومعناه أن ليس للمرأة الحق فى أن يكون لها أكثر من زوج ، فالوحدانية بالنسبة للمرأة لا للرجل .

هذا النوع ، ساده الحق الأبوى ، ولازم التاريخ من بدئه حتى اليوم على الرغم مما حدث من نهوض وانتكاس ، ومن تحولات وتغيرات .

* * *

ينتهى دارسو العائلة إلى أن كافة أشكال العائلة السابقة على الوحدانية كان أساسها الوازع الطبيعى أو الانتخاب الطبيعى ، وأما الشكل الوحدانى (La Faimille Monogamique) فأساسه الوازع الاقتصادى .

ثم هم يلاحظون أن الرجل منذ ما قام الزواج الوحدانى ، قد باشر رسمياً أو

عرفياً ، صلات متعددة مع نساء غير زوجته ، أو قل إن علاقة الرجل بعدد من النساء لم تبرح الوجه الآخر الذى ينبغى درسه حين ندرس نظام العائلة — فذات يوم — فى مصر الفرعونية مثلا — كان البغاء عملا دينياً ثم حرمته الشرائع والقوانين ، ولكنه لم يزل قائماً .

إن وحدانية العلاقة بين الرجل والمرأة كانت أسمى وأرقى أشكال العائلة ، وكانت قفزة عظيمة فى مضمار الرقى ، والبشرية لم تبرح تجاهد لكى يكون الزواج وحدانيا حقا من ناحية الرجل والمرأة على السواء .

* * *

ينبغى أن نحيط بالزواج فى مصر الفرعونية ، وفى بلاد العرب قبل الاسلام فذلك يلزمنا حتى نفهم العادات والنظم المتعلقة بالأسرة كما يصورها أدبنا الشعبى .

من المعلوم أن العائلة فى مصر الفرعونية كانت وحدانية . بمعنى أن المرأة لم يكن مسموحا لها بأن ترتبط بأكثر من رجل ، بينما كان الرجل صاحب حق فى أن يتخذ زوجات غير زوجته الأولى ، وذلك بالإضافة إلى المحظيات والسرارى اللائى كان يعتبرهن ملكية خاصة به . والثابت أيضاً أن أنواعا من البغاء كانت موجودة ومعترف بها ، فالملكة نيتوكريس كانت بغياً فى معبد الإله آمون .

ولكن وحدانية العائلة الفرعونية كانت مشوبة بالزواج بالجملة ، فما من ريب فى أن زواج الأخ من أخته (وزواج إيزيس من إيزوريس فى الأساطير الفرعونية) ماهو إلا بقيه من زواج أبناء الجيل الواحد بعضهم من بعض وقد ارتكز بعض المدافعين عن اليهودية على هذه الحقيقة فى تبرير سماح الدين اليهودى للخال أن يتزوج من ابنة أخته .

* * *

وعندما انتشرت المسيحية فى مصر ، قوت دعائم العائلة الوحدانية ، غير أنها بالفعل سجلت تبعية المرأة للرجل وعبوديتها له(١) .

العائلة فى بلاد العرب

جاء فى « صحيح البخارى »(٢) أن النكاح (الزواج) فى الجاهلية كان على أربعة أنحاء أولها مانسميه بالزواج الوحدانى المعروف وثانيها نكاح الاستبضاع(٣) وثالثها نوع من زواج الجملة(٤) ورابعها البغاء(٥) ونجد أبا الفرج الإصفهانى(٦) يحدثنا عن « الذواق »(٧) والشهرستانى(٨) يتكلم عن « نكاح المقت »(٩) والألوسى(١٠) يذكر زواج المتعه .

---

(١) أيها النساء اخضعن لرجالكن كما للرب لأن الرجل هو رأس المرأة كما أن المسيح أيضاً هو رأس الكنيسة وهو مخلص الجسد ولكن كما تخضع الكنيسة للمسيح كذلك النساء لرجالهن فى كل شىء . آية ٢٣ — ٢٤ — من رسالة بولس الى أهل افسس الاصحاح الخامس ومن رسالة بولس إلى أهل كورنثوس (الاصحاح العاشر) ولكن أريد أن تعلموا أن رأس كل رجل هو المسيح وأما رأس المرأة فهو الرجل ورأس المسيح هو الله .

يحفل الكتاب المقدس بعدد من الآيات تصرح كلها بتبعية المرأة للرجل ، وترسم نظاما تصاعديا فى العلاقة بينهما وهذا لاينفى أن الكتاب المقدس يحض على أن يسود الوئام بين الزوجين — وفيما سبق بعض آيات منه كنموذج لما ذهبنا إليه .

(٢) صفحه ٣٥ ج ٨ شرح القسطلانى (٣) المرجع السابق وصفحة ٢٧ من كتاب « الأمومة عند العرب » لولكن ترجمة بندلى جوزى — الاستبضاع هو أنه إذا أراد رجل أن تلد امرأته ولداً نابها قال لها ارسلى إلى فلان فاستبضعى — أى باشرى معه العلاقة الجنسية ولا يقربها الزوج حتى يتأكد من حملها من ذلك الغريب (٤) أن يجتمع الرهط ما دون العشرة فيدخلون على المرأة كلهم يصيبها فاذا حملت ووضعت ومرت ليال بعد أن تضع حملها أرسلت إليهم فلم يستطع رجل منهم أن يمتنع حتى يجتمعوا عندها ثم تختار من تختاره منهم أبا لابنها فيلحق به (٥) ومنه ما كانت تباشره (المقسمة) أو صاحبة الراية — تحدث عنه الشهرستانى فى (الملل والنحل) فقال أنها التى كان يختلف إليها النفر وكلهم يواقعها فى طهر واحد فإذا ولدت ألزمت الولد أحدهم » (٦) صفحة ٨٥ ج ٧ — (٧) لتذوق أن تجرب المرأة الرجل قبل الزواج منه — واشتهرت أم خارجه بكثرة ذلك حتى قيل « أسرع من نكاح أم خارجه » (٨) الجزء الثالث (٩) زواج المقت أن يرث الولد امرأة أبيه فيتخامه عليها (١٠) بلوغ الأرب الجزء الثانى ص ٣

ويبدوا أن العرب الجاهليين ـ كما يقول Anniaous Marcellinus الكاتب اللاتيني — لم تكن تعرف الزواج المستمر ترتبط فيه المرأة بالرجل لأجل مبين وإنما كانوا يؤثرون الزواج المؤقت (أو العائلة المفككة) يشوبه نوع من المشاعية الجنسية .[١]

كان شكل العلاقة بين الرجل والمرأة فى الجاهلية ، نتيجة حياة الرعى التى باشروها ، فلما جاء الإسلام ، عرض لاضطراب ومشاعية تلك العلاقة بنظرة متطورة [٢] حتى أرساه على شكل العائلة الوحدانية [٣] .

يذكر الواحدى فى أسباب نزول القرآن شكوى كبيسة إلى النبى من أن زوجها توفى فورث إبنه نكاحها (وذلك هو زواج المقت) وأساء معاملتها . وعقب هذه الشكوى حرم الإسلام هذا الزواج [٤] .

وفى « صحيح البخارى » وكذلك فى « رحلة هرجونية — القسم الثالث » تقرأ عن حادثة سبرة الجهنى وأصحابه (فى السنة الثانية للهجرة) وأذن النبى له بالمتعة ثم تحريم النبى لهذه العلاقة حتى قال « من كان عنده شىء من هذه النساء التى يتمتع بها فليخل سبيلها » [٥] .

وفى صحيح مسلم [٦] تقرأ عن تحريم الإسلام للبغاء (ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء) .

---

(١) صفحة ١٠ من الأمومة عند العرب (٢) لمن يريد التوسع أن يرجع الى للمؤلف القيم « الأمومة عند العرب » المشار إليه (٣) واجه الاسلام هذه الاشكال المتباينة للعلاقة الجنسية الدائمة والمؤقتة فحرم بعضها على التو ، وحرم البعض الآخر بعدذلك ـ كما هو واضح فى سياق النص.

(٤) سورة النساء آية ٢٢ (ولا تنكحوا ما نكح آباؤكم إلا ما قد سلف إنه كان فاحشة وساء سبيلا) .

(٥) راجع الألوسى فى « بلوغ الأرب » الجزء الثانى من صفحة ٣ إلى ٥ .

(٦) ج ٣ صفحة ٤١ .

وإذا كانت تعاليم الإسلام تبيح التعدد [1] إلا أن القيود شديدة من حيث النص .

* * *

فأنت ترى إذا كيف عالج الإسلام الأشكال المختلفة للعائلة التى كانت موجودة قبله ، فتدرج فى التحريم والتحديد ، وفضل الشكل الوحدانى على سواه والثابت علمياً أن هذا الشكل كان معروفاً وذائعاً فى المدن العربية لاسيا مكة والمدينة قبل الإسلام ، وسبب ذلك الارتقاء الحضارى ، لأن هذه القرى كانت مراكز تجارية أو على طريق التجارة ، فهى أبعد عن غمار الرعى والبداوة ، أو قل هى أبعد عن المشاعية الجنسية بالجملة ، التى ترجع إلى مرحلة توحش البشرية .

* * *

وبعد فتلك نظرة عامة للعائلة من ناحية التعاليم الدينية ، ينبغى ألا تغيب عن بالنا ونحن نتدرج إلى عرض مكانة المرأة فى الأدب الشعبى، ذلك لأن هذا العرض يظهر لنا أن نظام العائلة عندنا الذى يحمل آثار الماضى السحيق وأنظمة القرابة المعترف بها فى المحيط الشعبى لم تبرح تدل على فترات مبكرة من أشكال العائلة . .

والأدب الشعبى ذاته ، حين يصور هذا البناء (الأسرة وأنظمتها) يعطينا

---

(١) وانكحوا من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة «آية ٣ النساء (٥) ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم » الآية ١٢٩ سورة البقرة . (٦) أنظار أو ليرى .

رسمياً يتألف من عناصر مختلفة، بعضها يرجع إلى آلاف السنين وبعضها إلى مئات الأعوام ، ومنها ما يفوح بالأفكار الوثنية ، ومنها ما يظهر المعتقد الديني الرسمي .

وليس هذا الحال بقاصر علينا وحدنا ، ذلك بأن علماء التراث الشعبي ، إنتهوا إلى القول بأن أنظمة القرابة في كل مجتمع تتأخر عن شكل العائلة (مثال: تحتجب الفتاة عن أبيها في الصعيد وتغطي وجهها وصدرها . وهذا يذكرنا بالعهد الأول للأسرة حين بدأ تحريم الإبنة على أبيها) .

وبمعنى آخر فشكل العائلة أساسه الضرورة الإجتماعية ، وهو رهن بها يتطور معها (راجع رأى مورجان في مقدمة هذا الفصل) بينما أنظمة القرابة ليست إلا تكوينا فكريا ، من العادة والتقليد والمصطلح ، يعيش مدى أطول بعد ما تنمحي مبررات وجوده والأدب الشعبي يحفظ لنا براهين وإشارات تساعدنا على فهم تاريخ أصحابه .

مكانة المرأة في الأدب والتاريخ

يذهب الأدب الشعبي إلى اعتبار المرأة أدنى مكانة من الرجل فيجعل الأمر له دونها ، والرأى الصائب لا يتأتى منها « شاوروهم واخلفوا شورهم » فأياً كانت المرأة فلا أمان لها « إحذر من المرأة السليطة ولا تأمن للمرأة العاقلة » و « وآمن للحية ولا تآمن للمرأة » و « إذا استحلفوا لك الرجال بات ناعس وإذا استحلفوا لك النسا بات صاحى »

وابن عروس ينظم بعض رأى العامة في المرأة فيقول :

كيد النسا كيد من كيدهن عدت هارب
يتحزمو بالحنش حى ويتعصبوا بالعقارب

والمرأة عورة ينبغى سترها فالرجال حين يزوجون بناتهم « يدارو عرضهم » أو « يلموه » .

وسواء فى الأمور الخاصة بالعائلة أو بالأولاد أو بالمرأة ذاتها ، يعطى العرف الشعبى الصدارة لرب البيت ، فإذا مات إحتل مكانه أكبر الأبناء ، وتلك عادة نجدها عند الفراعنة كما سنبين ذلك فيما بعد .

وإذا أريد تحقير رجل فهو « إمرأة » ومن الشتائم أن يلقب رجل باسم أمه .

ويرتب العرف جزاء شديداً على المرأة التى تهدر عرضها ، فى حين لانجد ذلك الجزاء بالنسبة للرجل زئر النساء ولو كان متزوجاً .

والأدب الشعبى يصور هذه النظرة تصويراً دقيقاً ، فأغانى الميلاد والبكائيات تقرر أفضلية الذكر على الأنثى ، وتجعل للرجل مهمة السلطة ، وللمرأة واجب الطاعة ، وغالبية الشخصيات الشريرة نساء عجائز أو ساحرات أو « حرابات البسوس » ولكن هل كان ذلك دائما مكان المرأة فى واقع التاريخ ؟

يقول الأستاذ هنرى ديكوجيس فى كتابه « مراحل القانون »[1] « ليس هناك مايجعلنا نعتقد ، حتى اليوم ، بأن حق المرأة فى البداية كان مختلفا إختلافاً أساسيا عن حق الرجل » ويقول : [2] .

« رأينا فى فصل سابق أن أعضاء الأسرة الواحدة أو البطن الواحد لم يكن لديهم — فى البداية — أى شعور بفرديتهم ، فالرابطة الجماعية كانت عندهم قوية لدرجة أن كان التجمع البشرى هو كل شىء والفرد لاشىء » .

---

(١) صفحة ١٨٩ الجزء الثانى من كتابه « مراحل القانون من البداية حتى أيامنا »
Les Étapes du droit des origines à nos Jours-Henri Decugis

(٢) صفحة ١٩٠ المرجع السابق .

والأستاذ ديكوجيس يتحدث هنا عما نسميه بمراحل البربرية تلك التى شملت حياة جمع الثمار والقنص والصيد والرعى ولكنه لا يلبث أن يسجل بأن التمييز بين الرجل والمرأة كان بمثابة التمييز بين الحر والعبد وذلك بعد أن عاش الإنسان قرونا كثيرة فى حياته الأسرية والقبلية ، وانتقل إلى حياة الزرع وامتلاك الأرض يقول ديكوجيس :

« إن التمييز فى الواضع التشريعى بين الرجل والمرأة لم يكن بأكثر من التمييز بين وضع الحر والعبد [1] . . . وما كان لهذا التمييز أن يوجد إلا بعد فترة تالية لذلك كثيراً أى بعد قرون عدة من الحياة الأسرية والعشائرية عندما أخذت الملكية الفردية تنمو داخل كل مجتمع بشرى » [2] .

* * *

وحين بدأ التاريخ المصرى الفرعونى ، كانت المرأة لم تزل تحتفظ بمكانة إن لم تكن مساوية للرجل فهى قريبة منه ، بحيث أن ديكوجيس يقول بأن وضع المرأة الفرعونية التشريعى كان أرقى منه عند الرومان والأغريق [3] ، وكذلك فهيرودوت يشهد بأنه عندما زار مصر كان الرجال يقومون بالأعمال المنزلية بينما كانت النساء يخرجن إلى الأسواق والحقول [4] .

والثابت أنه فى عهد الأسرات الأولى إلى الخامسة . كان للزوجة ذمة مالية منفصلة عن زوجها وأبنائها ، وذلك يعنى نوعاً من التساوى بين المرأة والرجل ولم يكن يباح للرجل رسمياً أن يتزوج بأكثر من واحدة فى نفس الوقت ، وكانت

---

(١) يشير إلى بدء التاريخ أو مرحلة العبودية .

(٢) صفحة ١٩٠ المرجع السابق

(٣) يقول ديكوجيس أن هذا أظهر مايكون فى عهد الأمبراطورية الوسطى أثناء حكم الأسرتين الـ ١٢ والـ ١٣

(٤) صفحة ٧٤ من كتاب « هيرودوت » طبعة ١٩٤٤ .

النساء يرثن مع الأولاد حين يموت الأب بل ولم يكن هناك إمتياز للابن الأكبر[1] هكذا يبدو أن الطابع العام للأسرة فى تلك الفترة كان طابع المساواة .

لكن ذلك الوضع سرعان ماتغير فأصبحت المرأة شيئا يقتنى بالشراء[2] وبعدما كانت ترسم بصورة مساوية للرجل فى النقوش المتخلفة من هذا العهد، صارت ترسم فى حجم أصغر منه ، وتبدو راكعة أمام زوجها بل وتبدو الأم أدنى مرتبة من الإبن الأكبر الذى يرى ممسكا بعصى التأديب

فالأمر إذا أن التاريخ حين بدأ صفحاته فى مصر كانت المرأة مساوية للرجل أو قريبة من ذلك ، ثم تحولت عن مكانها فأصبحت عبدا وتابعا ومنذ ذلك التاريخ لم يتسن للمرأة المصرية أن تساوى الرجل برغم مافى تعاليم المسيحية والإسلام من ذود عنها بل زاد الضغط عليها فى العهد الإقطاعى ، ولم تبرح اليوم ترزح تحت وطأة التراث التقليدى من عادات وأفكار وقيم أخلاقية تجعلها فى الذهن الشعبى ، أدنى بكثير من مكانة الرجل .

اقتناء المرأة

إهتم دارسو التراث الشعبى بمسألة « المهر » يدفع لصاحب السلطة على الفتاة وما يهم هو واقع العادات والأفكار اللازمة لهذه الإجراء ، إننا نجد فى آثار الساميين القدماء أن الرجل كان يشترى زوجته بأن يدفع مهراً « موهار بالعبرية وتيرهاتو بالبابلية » لأبيها أو لرأس عائلتها أو قبيلتها ، وعندما يؤدى ذلك الصداق يصبح سيدها ، أى تنتقل إليه سلطة الأب أو رأس القبيلة ، ولكن لم يكن للزوج أن يبيع زوجته وإن كان التاريخ يثبت حوادث تم فيها ذلك

(١) راجع وثيقة متن فى كتاب برين « تاريخ الأنظمة والقانون الخاص فى مصر القديمة »
(٢) صفحة ١٩٧ ـ الجزء الثانى من « مراحل القانون » .

البيع .[1] وأما البيع حينذاك فكان حقاً قاصراً على الأب أو الأخ أو رأس العائلة .

وتشريع « مانو » يأخذ بتبعية المرأة لصاحب السلطة عليها فيقول :

« المرأة تحت وصاية أبيها اثناء طفولتها وتحت وصاية زوجها فى شبابها ، وتحت وصاية أبنائها اثناء شيخوختها ، وليس لها الحق أبداً فى أن تتصرف حسب إرادتها » .

وتلك كانت حالها ـ بشكل عام ـ عند الفراعنة والإغريق والرومان ثم نجد القانون السكسونى (الجرمانى) مثلا فى العصور الوسطى يحدد ثمن شراء العروس فيقول :

« كل من يريد إتخاذ زوجة يجب أن يدفع ثلثمائة قطعة ذهب لوالديها »

ويتحدث قانون بورغنديا عن ثمن الزوجة (exorem emere) ومثل ذلك نلقاه فى قوانين انجلترا على عهد الكلت وبلاد الغال وغيرها .

وإذا أخرجنا جانباً فكرة الصداق فى مصر الإقطاعية ، واستظهرنا عملية إتمام الزواج من واقع أمرها ، لألفيناها لا تخرج فى مؤداها عن فكرة البيع والشراء التى يتحدث عنها علماء تاريخ القانون والفولكلور .

فيما بعد تقدم أغنية أطفال تذكر صراحة « بيع » الفتاة ولا نظن أن استخدام كلمة « البيع » هنا جاء من قبيل . التشبيه الفنى بل نرى أنها تصوير لمفهوم شعبى إن لم يكن صريحاً فهو واقع .

يا بو البنت البالغ بعها

(١) يقول بعض نقاد قصة عمدة كاستر بريدج لتوماس هاردى أن حادثة بيع الرجل زوجته فيها لم تكن محض ابتداع بل لها نظائرها وجذورها .

قبـل شرف البنت ما يضيع
يا يوهـا ما تقولشى عليها حرة
لـما تشوف الجدعان بره
تعمل زى المهرة لما تشيع (١)

والعامة عندنا يكنون عن الزواج بألفاظ الاقتناء ، فإذا عابوا إمرأة قالوا إن « قانيها » لايحسن تأديبها ، وتسمع فى بعض الحواديت الشيخ المجرب ينصح إبنه بأن يقتنى إمرأة ، ونسمع فى الموال التالى الذى يتشبب فيه الشاعر بإمرأة متزوجة ـ كلمة الاقتناء أيضاً :

الأهيف اللى حوى ورد الخدود وقناه (٢)
وله قوام يزدرى خير الرماح وقناه (٣)
عينى لأجله تفيض بحرْ الدموع وقناه (٤)
أواه على من حوى هـذا الجميل وقناه

والإقتناء هنا « إمتلاك الجسد » ... فالمرأة « ماعون » ينجب الذرية ويرضى فى الرجل نازعته الجنسية ، وهذه الناحية هى أبرز خط فى صورة المرأة فعادة الحجاب تبريرها هو صون المرأة،أى بقاءها فى دائرة الوحدانية ،ومن ثم فإذا كان العامة يقولون « إيش أحَرّ النساء قال بعد الرجال عنها » إنما يضعون فى الواقع قاعدة لفكرة الاقتناء الوحدانى .أى حق المرأة المحدد بالزواج من رجل واحد

---

(١) تشيع أى تطلب الذكر .

(٢) معنى الشطرة ـ الأهيف الذى اقتنى ورد الخدود . (٣) معنى الشطرة ـ وذو قوام يحتقر خير الرماح والقنا (٤) لأجله تملأ دموع عينى البحر والقنوات (٥) أواه من ذلك الذى اقتنى الجميل — أى من زوج الحسناء .

الزواج

والأفكار المرتبطة بالزواج كلها تقريباً تدل على أن الرجل حين يتزوج يقتنى إمرأة ، تأتيه بأولاد يرثونه ، وتريحه من عناء الحياة ، وتقضى له مطالبه ،ونسمع وصف الزوجة بأنها « خادم البيت » ونسمع أن زوجة الابن تخدم الرجل وأباه .

وإذا كانت المرأة تسمى بـ « ست البيت » فالرجل ربه ، شأنها حين كانت تسمى على عهد الفراعنة بسيدة البيت ولا يدل ذلك على حقيقة وضعها .

ولكن الزواج غاية كل فتاة ، وذلك لأن « أقل الرجال يغنى النسا » و « جوز من عود خير من قعود [1] » و « ياضل رجل ولا ضل حيط » فالعبرة إذا بإعاشة المرأة وحمايتها .

ونجد فى القصص الشعبية أن غاية حياة المرأة هو زواجها من رجل ، فقتالة الشجعان [2] برغم أنها هزمت عديداً من الفرسان ، وطار صيتها كقاطعة طريق يخشى بأسها تنهزم أمام الجندبة ، ويتزوج منها ، فتتم الغلبة باقتنائه إياها .

ولنتابع الآن حوادث الزواج كما يصورها الأدب الشعبى .

فيما يلى أغنية تؤدى أثناء « الخطبة » ومحور حديثها يدور حول « المهر » كما أن لميزان الذى تزن به المنشدات حب « الخاطب » لزوجته المقبلة مقياس مادى

---

(١) معنى المثل — الزوج الضئيل كأنه عود رفيع خير من أن تظل الفتاة فى انتظار الرجل

(٢) قصة الجندبة وقتالة الشجعان — انظر السير .

بحت ، فالعروس تشترط أن يكون مهرها مائتى جنيه ، وتنذر العريس بأن دهان شعرها سوف يكلفه ثمن جمله ، فإذا خاصمه أبوه وأمه فما عليه إلا أن يعتذر بأن حب البنات قاس :

ياجمال أبوى ياجمال أبوى طلت من العالى
وامشى خطرك يا الأحمدى(١) تحط حلوانى (٢)
ميتين جنيه ميتين جنيه تتعد جدامى
يا الأحمدى يا الأحمدى يا بوكم مدراسى (٣)
بيع الجمل بيع الجمل وهات لى دهان راسى
وإن عاركوك أمك وأبوك حب البنات جامى (٤)

***

والأغنية التالية تعرض ناحية أخرى من فترة الخطبة تلك هى ناحية اللهفة على إتمام الزواج ، وتبدأ بإظهار اللوعة لتأخيره .

يا حمام جارد ياحمام جارد(٥) على بيت ناس خالى (٦)
كل البنات إتجوزو ونا وقف حالى
رسلت لو رسلت لو سلامين جوا السيف(٧)
رسل وجال رسل وجال الجيزة بعد الصيف(٨)

---

(١) على رسلك يا أحمد (٢) فلا بد من أن تدفع مهرى (٣) يا ذا الكم الواسع كناية عن الثراء (٤) قاس (٥) جرد الحمام — حط (٦) على بيت عائلة خالى (٧) جراب السيف (٨) الزواج بعد الصيف

رسلت له رسلت له سلامين فى نُصّ رغيف
رسل وجال رسل وجال الصبر يا لطيف !
رسلت له رسلت له سلامين فى جرجوشة (١)
رسل وجال رسل وجال الصبر يا منتوشة (٢)
رسلت له رسلت له سلامات فى بنية (٣)
رسل وجال رسل وجال الصبر يا ملهيـة

ونسمع أمثال الأغنية التالية تؤدى فى فترة الخطبة أيضاً فنجد حواراً حول « شراء » العروس .

— روح يا عبد ما أنت جد (٤) شراها
— وحياة أبويا جدها واسواها
واضرب بسيفى ولو أموت حداها

ونلقى المقاييس الجمالية فى عدد من أغانى الزواج ، فالفتاة كما تصورها منشآت الأغنية التالية «صرح وضاح» شامخة البنية متألقة الجبين تلمع كنور « الفانوس » ومن ثم فقد جعل أبوها « العدة » أى المهر غالياً .

أبوكى يا زينة (٥) يم صرح وضاح
إستجل (٦) العدة وجال بناتى ملاح
يامه اخطبى لى دى اللي مرادى فيها

---

(١) (قرقوشة) (٢) يا ملهوفة (٣) بيت الحمام (٤) لست كفئا لشرائها
(٥) ياجيلة (٦) (استقل)

خطيبتك يا خى كل الحلا فيها
عما أسبحها[1] فى حوش الجاموس
جلدها بيضوى ضى الفانوس
عما أسبحها فى حوش البجر [2]
جلدها يلمع زى ضى الجمر [3]

وتطيل الأغنية الحديث عن هيام العريس فهو لطول سهره بالليل يصحو متأخراً على خلاف عادته ، لايكاد يرى فتاته تغمز له غمز العشق بعينيها ، حتى يتهافت فلا يستطيع أن يؤدى الصلاة .

رمت على المحارم يا حبيبى جوم [4]
الشمس طلعت والحمام بيزوم
رمت على المحارم يا حبيبى إصحى
الشمس طلعت والضحا ضحا

* * *

روحى على الفرش روحى
والكم سبع عروضى [5]
لبست شلاكى بردة [6]
وتمايلت على المخدة
سبلت عيون المحبة
ما جدرت أصلى فروضى

(١) (أحميها) (٢) البقر (٣) القمر (٤) قوم (٥) عريض فضفاض إشارة إلى الثراء (٦) البردة — لباس شعبى فى الصعيد الأعلى

والعادة أن تهتم أغانى الخطبة بوصف جمال العروس فتنسب إليها كل حسن وتصف الزوج وصف الفارس الشجاع القوى الذى يفيض بالحيوية .

وفيما بعد نموذج للأغانى التى تدور كلها حول جمال العروس والتى تؤدى فى الخطبة و « الحنة » و « الدخلة » على السواء .

أنظر بعينك يا جميل بيضه من لون الياسمين
رأسها رأس اليمامة سبحان الخلاج [1] العظيم
يا جورتها [2] هلال شعبان ياشعرها سلب الجمال
يا عيونها عيون غزلان يا حاجبها خطين بجلام [3]
يا سنانها لولى ومرجان يا خدودها تفاح الشام
يا حنكها خاتم سليمان يا صدرها بلاط حمام
يا بطنها عجين خمران يا سرتها جعر [4] الفنجان
يا نهودها لحول [5] رمان يا وراكها عواميد رخام

فالمثل الأعلى للزوجة الجميلة إذا ، تتكامل فيه الرغبة الحسية المفرطة . وجسم المرأة بقسماته وأعضائه يوصف وصفاً مفصلا ، لاتتحرج المغنيات من التغنى به .

ثم يصاحب الأغانى تبادل الهدايا بين العروسين وآلها ، فتغنى العروس وهى تعد شالا تهديه لزوجها المقبل ، وتغنى حين تتلقى منه زجاجة « فايحى » أى عطر ...

(١) الخلاف (٢) ياجبينها (٣) بالحاجبيها كأنهما قد خطتهما أقلام (٤) (قعر)
(٥) لحل الرمان ـ ثمرة الرمان الناضجة الضخمة .

و كأننا طوال هذه الفترة فى مرحلة إختبار يظهر كل جانب أثناءها سماحة النفس وطيب العاطفة ويتباريان فى الإكرام .

وليس أمراً شاذاً أن نقع فى الحواديث على صورة الخاطبة فإذا هى وسيط فى صفقة تجارية ، تزيف الحقائق ، وتغرى المشترى بالسلعة ، والعامة عندنا يسمون الأجر الذى تأخذه الخاطبة « كرا إيدها » أو « تعبها » فيعترفون بأن لها حقافى أن تنال الكراء على أداء دورها ، وأحياناً نسمع بأن خاطبة « تسمسر » نظير « سمسرة » وتماثل حادثة « كتب الكتاب » مع الزواج فى أغانيها ، ومن ثم فسنطرحها جانباً لنتكلم عن ليلة الحناء وليلة الدخلة والصباحية .

فى ليلة الحناء نسمع فى الأغانى معنى لا تتضمنه أغانى الخطبة وذلك هو السعى لقطع الصلة بين الزوج وأهله وهذا المعنى وإن كان يتردد هنا بغير أن يثير شجناً إلا أنه يجرى بعد ذلك — كما سنرى — فى أغانى الخصام بين الزوجة وأهل زوجها وإليك نص الأغنية التالية :

يا لحنة يا لحنة يا قطـــر النـــــدى
يا شبـاك حبيبى يا عينى جـــلاب الهـــوا
يا خـــوفى لنينتك تـــدور عليـــك
أحطك فى شعــــــرى وأضفر عليك
وأحطك فى حاجبى واتخطط عليــــك
وأحطك فى خـــــــدودى واتحمر عليـــك
وأحطك فى عيــونى واتــكحل عليــك
وأحطك بين بزازى واتأمط عليــك
وان جتنى أمــك تدور عليــك
لأحلف بالأمانة ما جا عنــــدنا

وفى ليلة الحناء ، كما فى ليلة الدخلة ، تزف العروس ، وتمشى متبخترة بين جمع من المغنيات يزفقنها :

إتمخطـرى يـا بيضـة   ياوردة من جوا جنينة
يا عود قرنفل ياعروسـة   والورد ضلل علينـا
خطرت عليـا بالألمـاز   والعقد لولى حرس البزاز
والخد أحمر غمـاز   زان الحواجب لتنينـا[1]
خطرت علينا بيدلتها   والورد الأحمر حرس وجنتها
ما احـلى ليلة حنتهـا   صغيرة وكامـلة المعنى
واتمخطرى وتعـالى لهنا   يا بت سيدنا وستنـا
يا بت شيخ العلمـا   والورد ضـلل علينـا
واتمخطرى لعريسـك   كل البلد دى على كيسك
خطرت علينـا بالبمبى   يا عود قرنفـل بالفندى
والورد ضلل علينـا

* * *

وفى ليلة الدخلة تؤدى أغانى تفوح برائحة جنسية نفاذة فتتحدث الأغنية التالية عن عادة تجريد العريس للعروس من كامل ثيابها .

يا ليلة الدخله يا سيـدى   خد السـلام من إيدك ليدى
يا ليلة الدخلة وجـاهـا[2]   وجـا البنـات الـكل معاها
وجال سمعونى حس لغـاها[3]   ومسكونى جلبى[4] بايدى
يا ليلة الدخلة فى الحاصـل[5]   جلعنى عريانه واصـل[6]

(١) الاثنين (٢) ولقياءا (٣) كيف يكون صوتها (٤) قلبى (٥) المخزن
(٦) واصل ـ تماما والمعنى ـ بالليلة الدخلة التى حدثت فى المخزن لقد خلع ثيابى وعرانى منها تماما .

يا لحم ضانى مفهش مفاصل[١] وأحلا من أكل الزبيبى

* * *

وفى الصباحية تبادر النساء بإلقاء أغانى يصفن فيها ما حدث فى ليلة الدخلة ويحتفين بدخول العريس والعروس الحمام.

هذه إحدى أغانى الصباحية تبدأ بتشبيه « نهدى » العروس اللذين تمرغا على الفراش ـ بالرمان ، وهذه صورة عادية فى الأدب الشعبى ، ثم تحكى لنا سهر العريس حتى الصباح لم يمس زوجته بعد « الدخلة » وإنما ظل يملأ عينيه من تقاطيع وجهها والتماع الحلق على نحرها وخدها .

على فرش المعجبانى[٢] إذ ألج[٣] الرمان
والشمس لســه طالعه يا لفندى[٤] نام
ياللي على كرسى خدك[٥] تصلح الزعلان[٦]
الحى[٧] فى فرشه بيت ما رجد[٨]
عينه لجصتها[٩] ولضى الحلج[١٠]
الحى فى فرشها بات ما نام
عينه لجصتها ولضى الزمام[١١]

وتهتم الأغنية التالية بعادة تقديم « النقوط » للعريسين عند ما يخرجان من الحمام

طالع من الحمام والحمامة[١٢]
لا الوردتين الحمر[١٣] زانو الجامة

---

(١) كأن هذه الكلمات جرت على لسان الزوج (٢) (العـايق) الجميل
(٣) تدحرج (٤) كناية عن الزوج (٥) إشارة إلى أن وجنتيه بارزتان شيئا
(٦) معنى البيت يا من يترضى الشخص الغاضب قبلة من وجنتيك
(٧) و (٨) هذا الإنسان أو الكائن الحى سهر الليل فى فراشه لم ينم (٩)
(١٠) تملقت عينه بخصلات شعرها وتلألؤ حلقها (١١) الزمام ـ إما الصدر فى أعلاه ، والقلادة أو الحزام (١٢) محور لكلمة الحمام (١٣) الوجنتان الحمراوان

طالع من الحمام ونا شفته
وطاطيت على خد العريس وبسته
وربطت له ميتين على محرمته (١)
وجلت له أنا ياعريس جشلانه (٢)
طالع من الحمــام وناديته (٣)
وطاطيت على خد العريس حبيته (٤)
وكبشت له من الدهب وديته (٥)
وجلت له أنا ياعريس جشــلانه

***

وما يلفت نظرنا فى أغانى الزواج هو أنها تتخطى حدود العرف الأخلاق ، فإذا ما رأينا تلك الأغانى المجموعة من قرى صعيدية يشتد فيها الحجاب ، وقد أغرقت فى الاهتمام بالناحية الجنسية ومظاهر الاشتهاء الجنسى العارم ، فلا يكون ثمة مجال لانكار الحقيقة الواقعة وهى أن الزواج فى المفهوم الشعبى استغراق فى اللذة على الأقل فى فترته الأولى .

فيما بعد أغنية تؤدى فى احتفالات الزواج ترسم لهفة العريس واشتهاءه جسم عروسه ، فتقول أنه تسلق الجدار حين كانت تستحم استعداداً للدخلة ،وأنها رأته فدعته إلى الصبر فما هى إلا ثلثا ساعة وينال مشتهاه ـ والأغنية تبدأ بتشبيه الفتاة بالخص الريان ، وستجد فى أغنية تالية أنها تشبه بالمشمش «الطرى المبلول» وهذا وذاك يؤكلان :

---

(١) فوطته (٢) مفاسة (٣) رأيته. (٤) قبلته (٥) أعطيته .

ريان ريان ياجليب (١) انحس ريانى
ونا رأيتها فى الطشت وسطانى
لابسة شلاكى (٢) جديدة وطالعة تلالى (٣)
وطالع على فوج (٤) طوحت لى بالحلج (٥) والطوج (٦)
اصبر شوية ياعديم الزوج (٧)
تلتين ساعة وتحل سروالى

ونص الأغنية الثانية وهى على منهاج الموال الرباعي :

مسيكى بالخير يامشمش طرى مبلول
تمشى تهز الفلك تسبى بنات الحور (٨)
وحياة من زين الرجبة (٩) وشرعها
أناخاطرى فى وصالك مستحى ماجول (١٠)

***

مسيكى بالخير ياندلغ فى لبانك (١١)
يا مشمش ألواح تتاكل بعيدانك
واصبر عليا لما تطلع الجمرة (١٢)
وتنام أهلى وتنام جيرانك

وقد يؤدى الأغنية السابقة والموال التالى شبان فى حفل الزواج . والوصل كما يظهره هذا الموال إنما هو التقاء جسمى المحبين .

(١) ياقلب (٢) ملابس (٣) تتألق (٤) فوق (٥) بالحلق (٦) القلادة
(٧) الذوق . (٨) الجنيهات (٩) الرقبة (١٠)أن أقول
(١١) دلالة على أنها غنجة (١٢) القمر

يا بت يم اليلك والجمال بيلالى
ون كان أبوك الملك ومحرش الوالى
لأجيد أنا شمعتى (١) وأحل سروالى
والحبس حبس الرجال والجيد أهو جالى (٢)

* * *

ثم تسجل المأثورات الأدبية ما يجرى فى العائلة بين الزوج وآل زوجته من ناحية أخرى أو العكس ، وتقيم لهذا الخصام التقليدى قواعد من الأمثال فثمة تحبيذ لأن تستخدم الزوج لسانها « يابتى خايفة عليكى م العيلة ، قالت لسانى معايا » والقاعدة أن « الحماة » أشد وطأة من كى النار فلا ينبغى أن تعاشر الزوجة .

« الكى بالنار ولا حماتى فى الدار » ومن ناحية أخرى فهناك أمثال تضع الخل لما كسات أم الزوجة « حماتك مناقرة قال طلق بنتها » .

وأما زوجة الأب فيسمها الأدب بالاعتداء والتعرض وتحريض الأب على أبنائه من زوجته الأخرى . فيكون المثل « قالوا ياجحا مراة أبوك تحبك قال يمكن إتجننت » .

ونورد هنا ثلاث نماذج تصور لنا ذلك الخصام : الأول مقطع من أغنية تؤدى عند خروج العريس من الحمام فى « الصباحية » فترينا العروس وهى تتمنع وتتأبى وتشترط شروطاً معينة كى تذهب إلى فراش الزوجية وأما ما هى تلك الشروط ، فتقول هى أن يخضع الزوج لها أباه وأمه واخوته وأن يقطع الصلة بينه وبين جيرانه .

---

(١) هذا التعبير معروف لدى العامة ومعناها الاستعداد للعملية الجنسية .
(٢) والقيد جاءنى .

رميت عليهـا الحزام ستى اطلعى نانا[1]
والله ما طلع ولا لى فى الطلوع نية[2]
حاش[3] أبوك يسايس الحصان وأختك مغنية[4]
وأخوك شيخ البلد يغسل لى أنا أديه

وفى الأغنية التالية تتمنع العروس أو الزوجة وقد أغضبها الرجل وتساوم بنفس « القيمة » السابقة وهي أن تمنحه جسمها إذا استجاب لطلبها فإذا رفض ما تطلبه فلن تقربه ولن تنام إلى جواره أو تغطيه .

الأغنية حوار غزل كما يجرى فى المحيط الشعبى فالرجل ينتحل العذر بأنه « بردان يريدها أن تغطيه » وهذه معاينة معروفة .

بردان أنا يا جرنفــله[5] غطينى
والله ما غطيك ولا جرب[6] جارك
حاش تبيـع أمـك وأبوك واخوالك
وتـكسر السـلم على جيرانك
ونا البس الـكشمير واجف[7] جدامك[8]

* * *

بردان أنا يا جرنفــله غطينى

(١) كلمة تدليل (٢) لست راغبة (٣) إلا إذا كان (٤) معنى البيت إلا إذا ساس أبوك حصانى وغنت لى أختك .
(٥) ياقرنفلة (٦) لا أقترب (٧) اقف (٨) قدامك

والله ما غطيك ولا جرب يمك
حاش تبيع خالك وترهن عمك
وتكسر السلم على رأس أمك
ونا ألبس الكشمير واجف جدامك

* * *

وقد ينشب الشجار بين الزوجة والحماة فتغنى الأولى أغانى تغيظ بها الأخرى فتقول — وكأنها تحدث زوجها — الحجرات الواسعة لنا وظهر الفرن لأملك .

الفرن لأمك والرواجات (١) ليا ما تجوم بنا نجعد على الفراشى (٢)
ونتغدم بلحم الكباشى (٣) وان جات (٤) أمك نديها المعاشى (٥)
ون نجنجت (٦) يدك والعصية (٧)

* * *

الفرن لأمك والرواجات ليا ما تجوم بنا نجعد ع الفراشى
ونتغدى بلحم الفراخى ون جات أمك نديها المعاشى
ون نجنجت يدك والعصية

* * *

جاب لى توب يالالى (٨)
وأمه بتدللى (٩) يالالى

---

(١) الحجرات (٢) الفراش (٣) جمع كبش (٤) واذا أتت (٥) أمعاء الخروف
(٦) وإذا سخطت (٧) يدك والعصى — أى اضربها (٨) صوت يضاف إلى الموشحات عادة
(٩) مطلة من عل

جاب لى شنكيته [1]
وأمه ع الحيطه [2]
جاب لى لمونه
وأمه مجنونه
جاب لى تفاحة
وأمه فلاحة

وتسجل مأثورات الزواج الأدبية الحدود الخاصة بالزواج فتجعله وحدانياً من ناحية المرأة فليس يجوز للزوجة أن تكون على علاقة برجل آخر غير زوجها ولا يسوغ للأخت أن تقبل الزواج من زوج أختها ما دامت على قيد الحياة ولا يجوز لأبنة العم أن تكون « ضرة » لأبنة عمها ، وذلك هو العرف السائغ .

بيد أن الواقع يجافى هذا العرف المرة بعد المرة ، فنسمع عن صلة محرمة عرفاً بين الزوج وأخت أو أم زوجته ، ونسمع عنه وقد بنى بابنة عم زوجته ، ويأتى المثل فيحبذ التعدد الخارج على العرف « خدى بختك من إيد أختك » .

وعلى أية حال فالتعدد غير سائغ يصف المثل حال الأبناء بالحيرة وتضفى عليهم الحواديت سمات اليتامى حين يضيعيون بين أمهم وأبيهم المتزوج من امرأة أخرى « الأب عاشق والأم غيرانه وبنتهم فى الدار حيرانه » .

ونجد فى الأغانى ما يتعلق بالعشق بين زوجة ورجل غريب ومن أمثالها الأغنية التالية :

---

(١) جاكتة (٢) جالسة كعادة الفلاحات على الحائط .

خمربنى خمربنى[١]   ون دخل جوزك [٢] لقينى
طلقيه يا ختى وخدينى
حط يده فى خراسى[٣]   شيل كدا بلا رخاصى [٤]
لا يشفوك أهلى وناسى   يضربوك ضرب الرصاصى
يا جميل تصعب عليا
حط يدى بين نهودى   شيل كدا يا ابن اليهودى[٥]
لا يشفوك أهلى وجدودى   يضربوك تصعب عليـا
يا جميل تصعب عليـا
خمربنى من عام أول [٦]   دا البلح صفر ولون[٧]
ون دخل جوزك وطول   طلقيه يا ختى وخدينى
طلقيه   ياختى وخدينى

* * *

وأنت تحس فى هذه الأغنية الصعيدية رقة وصنعة فائقة لا تجدها عادة فى أغانى الأفراح والزواج التى تعتبر أقل فنون الشعر الشعبى حظًا من التجويد .

والأدب الشعبى ينكر قيام العلاقة الشاذة كتلك التى توجد بين الرجال والنساء المحرمات عليهم ومن ثم ففى قصة « جليدة » تغرى عجوز شريرة الأب بالزواج من ابنته وتسعى لإتمام هذا الزواج الخارج على العرف ولكن منشىء القصة لا يشاء إتمامه ، ويختم قصته خاتمة مقبولة أخلاقياً ، فيتزوج جليدة أمير

---

(١) إسقنى خمراً أو غنى التخمير   (٢) معنى الشطرة ـ وحتى إذا جاء زوجك فتضلبق عليه   (٣) نهدى   (٤) لا تأتى الأفعال الرخيصة   (٥) هذا نوع من الشتم الذى قد يتبادل تعبيراً عن الأنفة والتدليل   (٦) غنى لى عن أيامنا منذ ما قبل العام الماضى   (٧) بدأ ينضج

فارس ، وتنتهى القصة بحرق العجوز رمز الشر .

ومؤدى ذلك أن الأدب الشعبى يؤكد وحدانية الأسرة تأكيداً ، وإذا لقينا فيه فنوناً تخرج على العرف العام فتلك نماذج شاذة .

* * *

والآن لننظر إلى عادات الزواج كما يصورها الأدب الشعبى ، فأول قسمة منها عادة تبادل الهدايا ، ونحن نلاحظ أنها واحدة من ثنتين فإما أن تكون شيئاً يلبس أو شيئاً يؤكل ، وليس من المألوف تبادل هدايا غير ذات منفعة مباشرة فى الحياة الجارية .

ولقد عنى دارسو التراث الشعبى بهذه العادة ومنهم أرنولد فان جنب الذى أشرنا إليه ، وقالوا إن تبادل تلك الهدايا يرجى منه التفاؤل ، وكذلك يقصد به أن يكون معاونة مادية ملموسة ، والأدب الشعبى لا يترك قصة زواج بغير أن يفصل لنا أنواع تلك الهدايا ، وتحفل بعض منظومات الأفراح بها وتجعلها موضوع مباهاة وفخر .

والقسمة الثانية هى عادة « التبرك » بالعريسين ، ونعنى بها التماس الخير بواسطة أخذ شىء منهما أو لمس موضع من جسميهما وخاصة فى ليلة الدخلة فالشائع أن الفتيات فى سن الزواج وكذلك الفتيان يبادرون إلى اقتناء بعض الهدايا التى توزع فى الأفراح ، ويستبقون إلى أخذ شىء يخص أحد « العريسين » وفى ليلة الدخلة « تقرص » الفتيات العروس فى مواضع دقيقة من جسمها ، كالفخذين والصدر ، وهذه يرجون بها أن يكتسبن خيراً ، فيصرن سريعاً إلى نفس مصيرها : الزواج .

ولا يبعد عن هذا المدار أخذ شىء فيه عرق العريس أو العروس لكى يعمل

به سحر الربط أو أى نوع آخر من السحر الضار فذلك الظن هو الوجه الآخر للفكرة السابقة .

والقصص تحدثنا عن « عازل » لم ينل مبتغاة من فتاة فوكل إلى عجوز أن تأتيه بـ « أطر » أى أثر لها ، وحين يتلقاه يجرى عليه مراسم السحر الضار بغية التفريق بينها وزوجها .

ومن هنا نلمس القسمة الثالثة وهى مجموعة الأفعال المتناثرة أى الجزئيات ذات الأصل الأسطورى ـ وأولها عادة حمل العروس أو دخولها بيت زوجها وقد تناولناها بالشرح . ثم عادة حرق البخور ونثر الملح وتعليق خمسة وخميسة » أو « خرزة زرقاء » بين حلى الزوجة ، لرد العين وطرد الشر .

وتأتى بعد ذلك عادتان إحداهما الخاصة بفض البكارة على ملإ من النساء . وجمع « النقوط » « على شرف» العروس وكثيراً ما يحمل أشقاؤها «المحرمة» الملطخة بالدم على أطراف عصيهم أو بنادقهم ، ويدورون هم وأبناء عصوبتهم في دروب القرية يعلنون أنها بكر شريفة ، وذلك بأغان يرافقها الرقص والتصفيق وإطلاق البنادق ، وأما العادة الثانية فتعيش فحسب بين البدو المقيمين على أطراف الوادى وهى عادة « خطف » العروس التى تذكرنا بتلك الفترة التى كان الزواج يتم فيها بالسبى أو الاستعباد والتى يظن باشوفن أنها سادت مرحلة الزواج من خارج العشيرة .

ومما يلفت النظر أن الذين يمارسون الزواج البدوى على النحو السابق ـ خطف العروس ـ لا يأخذون بعادة « كشف الوش» التى يأخذ بها المجتمع الفلاحى ـ وعندنا أن الزوجين يمثلان مرحلتين مختلفين من مراحل الأسرة ـ الأول شديد الصلة بمبدء العبودية والثانى وثيقها بالعادات الاقطاعية وإذا كان العامة لا يفسرون عادة « كشف الوش » التى لا تخرج فى الواقع عن تقديم ثمن خاص

للعملية الجنسية الأولى فإننا نستطيع أن نحس فيها خيطاً يرتبط بفكرة بيع العروس وشرائها ، أى المساومة على قوتها الأنثوية ، وعلى أية حال فمقدار ما يدفعه العريس ليكشف « وش » عروسه مرهون بالمساومة بينه وبينها، وكلما نالت منه مبلغاً أكبر من المال كلما أدخل ذلك السرور على قلب أهلها .

وهذه العادة فيما نظن مرتبطة بالفكرة الأساسية فى الزواج ألا وهى الإخصاب فالعذراء فى المفهوم الشعبى أقدر عليه من الثيب ، ولذلك يقتصر الاحتفاء بزواج الأولى دون الثانية ، والإخصاب هنا مؤداه إنجاب الأطفال لأب معين ومحدد ، ومن ثم يعلن ذلك الإعلان الصارخ عن أنها عذراء ، أى أنه لم يسبق لها أن عرفت رجلا من قبل . مما قد يحمل على الاعتقاد بسلامة وشرعية البنوة لأطفالها منه .

ومثل هذا الزواج الذى يتم حسب العرف العام ، وتتوافر له شروطه ، تكون خاتمته التقليدية فى الحواديث « وعاشو فى تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات » أى عاشوا فى استقرار ووفرة وأنجبوا ذرية كثيرة ، فهذا الزواج إذا يبشر بالخير سواء فى حياة العائلة التى يكثر « نباتها » أو من حيث عدد الذرية من بنين وبنات .

الميلاد والطفولة

لا يقر الأدب الشعبى ـ شأن العرف العام ـ العقم أو تحديد النسل ، وإنما يعنى الزواج ، الإنجاب وكثرة الذرية، وهذا جميعاً وثيق الصلة بالعصوبة من حيث الظاهر ، ولكنه فى ـ الواقع ـ من مقتضيات الحياة الأسرية الزراعية ، حيث قد أصبح الرجل فى حاجة إلى أيد عاملة وخلف يرثه ، والأم فى حاجة إلى بنات يسعفنها وتجد فيهن سلواها . وحيث لم توجد الضرورة لاعتبار تكاليف

الحياة ومجابهة مسئوليات الغد على النحو الذى نلقاه فى المجتمع الصناعى ، حين تتضح حقائق الحياة وأخطارها وضوحاً يزيد القلق فى النفس وعدم الاطمئنان إلى الغد الذى قد يحمل معه بطالة أو ظروفاً ضاغطة بائسة،ومن ثم فتجديد النسل اتجاه فى الحضارة الآلية شديدة الأزمات ، وأمر مستنكر فى الحضارة الزراعية ..

والقصص الدائرة حول الزواج ، تعنى بمسألة كثرة الذرية ولا تجد واحدة منها تحبذ قلة الأبناء ، والأمثال تنصح بألا نستكثر أولادنا على الموت ولا أرزاقنا على المصائب .

وأظهر فروع الأدب دلالة على حادثة الميلاد هى أغانيه ، وما يتبعه من نهنهات وأغانى اللعب وأغانى الطفولة . وسنتناول فيما بعد حوادث « السبوع » و « قص شعر البطن » و « الختان » ثم نعرض الأغانى المصاحبة للطفل فيما بين ذلك .

السبوع

تتشابه عادات الميلاد والوفاة فى مناسبات « السبوع » و « الأربعين » وخاصة الثانية .

وإذا كان الاحتفاء بالأربعين فى حادث الميلاد يرتبط باستعادة الوالدة صحتها ، فإنا لم نجد فيما قرأنا وسمعنا سبباً ظاهراً للتشابه بين « أربعين » الولادة وأربعين « الوفاة » إلا أن يكون هناك ثمة علاقة قديمة اعتقادية عن بدء الحياة الدنيا فى الأولى وبدء الحياة الثانية فى الأخرى .

فى يوم « السبوع » تلفتنا عادة غربلة الطفل فى غربال به قمح و « مكسرات » وأغلب الظن أن تلك عادة مترسبة من حيث كان الازدواج بين إخصاب الزرع

والإنسان شيئاً واحداً ، وإن كان الظن الشائع هو إكساب الطفل « بركة » « النعمة » التي يرون أنها عطية من لدن الخالق .

وأثناء الغربلة تدق القابلة هاوناً وتلقي بمنظومة معروفة تنصح فيها الطفل بأن يطيع أمه وأباه ، — وإذا كانا مختصمين — جعلت النصح له أن يطيع أمه دون أبيه — ، وتلقي إليه بعدد من الإرشادات عن مقاومة الذين يكرهونه وعن استهداف الخير في حياته المقبلة .

وأثناء « زفة السبوع » تغني القابلة ووراها الأطفال يحملون الشمع بعد إشعاله فتقول :

يامليح دارنا كتر عيالنا
يامليح دارنا كتر صغارنا

ويغني الأطفال :

برجالاتو برجالاتو [1]
حلقة دهب في ودانانو [2]
يا ربنا يا ربنا
يكبر ويبقى قدنا

وفي هذه المناسبة يطهي الـ « رز بلبن » وتوزع « المكسرات » وتقدم بعض هذه الأشياء للقابلة .

---

(١) لم نقع على معنى لهذه الكلمة ولعلها قد استخدمت كما تستخدم الألفاظ المبهمة في أغاني المعتقدات (٢) آذانه .

وأما احتفال الأربعين فدون هذا ، وغالباً مايقتصر على الأم ، التى قد يصاحب استحمامها لأول مرة بعد « الولادة » شىء من الأغانى خاصة إذا كانت « بكراً » أى إذا كان المولود أول أطفالها .

قص شعر البطن

ترتبط أغانى قص شعر البطن بأغانى زيارة الأضرحة فالعادة أن يقص شعر الطفل فى ضريح ولى وعندئذ تقدم النذور وتوزع الأطعمة .

فيما يلى إحدى هذه الأغانى ونجد فيها سبب الاحتفاء بقص شعر البطن ، وذلك أنه بادرة الرجولة :

الشيخ (١) شيع وجال هاتو البداية (٢)
يزّين ويعيش فى حماية
الشيخ شيع وجال هاتو ولدنا
يزّين ويعيش فى جبلنا (٣)
رايحه رايحه تزين ولدها
تفتح البوابة (٤) بسن حلجها (٥)
رايحة رايحة تزين الأمارة (٦)
تفتح البوابة بسن السوارة
رايحة رايحة تزين جرينة (٧)
تفتح البوابة بسن الحجيلة (٨)

---

(١) الولى (٢) الابن البكر (٣) ناحيتنا (٤) باب الضريح (٥) حلقها
(٦) الأمراء (٧) جرينه — قرينه — تصغير قرن وهى خصلة الشعر تترك على جانب من الرأس (٨) الخلخال

رايحه رايحه تزين لِيـيرى
تفتح البوابة بسـن الجسبيرى
زينه يامزين على الحلف [1] الأخضر
عمه يامعمم [2] عمـامة عسكر
زينه يامزين على الحلف ناشف
عمه يامعمم عمامة كاشف [3]

***

الختان

يسرى الختان على الذكور والإناث فيجاوز العرف الدينى الرسمى، «وختان البنت» عادة فى بعض المجتمعات المتأخرة تشتد إجراءتها اضطراداً مع تأخر تلك المجتمعات فهى فى ريف مصر أقل عنفاً منها فى شمال السودان .

والأدب الشعبى يحتفى بختان البنين دون البنات ، ويحتفى به أشد احتفاء فهو تجربة للزواج ، له « حنه » و « زفه » وتجمع فيه « النقوط » و « تقبادل الهدايا » وأحياناً يقع ضمن حفل زواج لأخ أكبر أو قريب .

وأغانى الختان تصف « الصبى » بأنه «عريس» ونظراً لأهمية هذا الحادث فنحن نورد نماذج مختلفة من أغانيه .

---

(١) الحلفاء (٢) يا أيها الولى المعمم .
(٣) الكاشف — المملوك — الحاكم لمنطقة صغيرة أو مدينة .

الأغنية التالية تتحدث عن كسوة الصبى وتختم بالاهابة بالأولياء أن يحفظوه من العين :

يا من بابه عالى ورواجه هاوى [١]
والعتبة جُرنفل [٢] وبخوره جاوى
رحت للتاجر والجانى [٣] خفة
جابلى شواهى من أحسن لفة
حاسبتك [٤] بالله وسيدى الإمام
إلبس يا مطاهر وانزل الزفة

وهذه أغنية تؤدى وقد أوشك « المزين » على ختان الصبى .

طاهره يا مزين تحت السجيفة [٥]
وجطع [٦] يا مزين جطعة لطيفة
بشويش عليه يامزين دا ولدى نحيفة [٧]

وأخرى

يا مزينه نازل من البغـدادى [٨]

---

(١) إشارة إلى النبى (٢) قرنفل (٣) ولقينى مرحبـا (٤) رقوتك بإسم الله وسيدى الامام (٥) السقيفة تصغير سقف (٦) قطع (٧) نحيف واستخدمت الـكلمة المؤنثة للتدليل . (٨) الظلة .

موسه دهب والمسن عاجى (١)
وابوه يجول هاتو الطرابيشى لبسوه
وامه تجول توِّى (٢) بلغت مرادى

والأغنية التالية تؤدى تكريماً لأم « المطاهر » .

يا أم المطاهر (٣) يَمّ طوج (٤) طواحى (٥)
واشترى (٦) لولدك جارية من الواحى (٧)
تخدم عليه لما تطيب الجراحى (٨)

***

يَمّ المطاهر طوج مبرومى (٩)
واشترى لولدك جارية م الرومى (١٠)
تخدم عليه لما يدور ويجومى (١١)

ولحظة أن يتم الختان تؤدى أمثال هذه الأغنية :

يا فرحتى دخل المزين عندنا
ما تفرشى له فراشات الهنا
الأسطى جطع (١٢)
ما تحضرى له المحرمة

وأحياناً ما تقوم « القابلة » بدور ثانوى فى عملية الختان فتتولى تخضيب

(١) عاج (٢) الآن (٣) يا أم (٤) قلادة (٥) تتطوح
(٦) إشترى (٧) الواحات (٨) الجراح (٩) مبروم (١٠) بيضاء
(١١) إلى أن يبرأ (١٢) قطع (ختنه) .

يد الصبي بالحناء ، ولهذا تؤدى الأغنية التالية التى تتكلم عن «النقوط» ونلاحظ أن القابلة تجمع « النقوط » فى الختان والزواج على السواء .

يا دايته إيده اليمين حنيها
وإيده الشمال فى المحرمة لفيها
وإيده اليمين لما يجى عمه
ويدى النقوط والمزيكة يرضيها
يا فرحة قلبه لما تاجى (١) خالته
تحط النقوط والعالمة تراضيها

وأجر الحلاق ، ليس محدداً وإنما خاضع للمساومة على الأقل من جانبه .

دخل المزين بعدته الدهبية
حلف المزين ما ناخد إلا ميه (٢)

* * *

وتصاحب الأغانى الطفل من يوم ميلاده ، فإذا ما استحم غنت له أمه مشيرة لخسب إلى الأحجبة ، التى تلبسها إياه .

جَلّمْتَك حرز (٣) ولبستك حرز
حرز الحسن والحسين
ما تنوبك عين (٤)

وفى « الفطام » تغنى له فتمنيه بالحمص واللوز والكعك :

(١) تأتى (٢) مائة جنيه (٣) الحجاب أو التميمة
(٤) حتى لا تصيبك عين حاسدة .

يا بابا تعالى بجيوبك ملانه

حمص ولوز وكعك الفطامة

يا بابا تعالى بجيوبك ملانه

بندق[١] وفسدج [٢] ولبان السلامه

وتفتن منشئات هذه الأغانى فى إغراء الطفل بأشهى ما يتصورنه من طعام عله يعدل عن لبن أمه .

حنكك حنك التاتا [٣]

بدّه رجاحة [٤] ونا ابطط له

حنكك حنك الوزة

بده لوزه ونا اكسر له

حنكك حنك السمان

بده رمان ونا افرّط [٥] له

حنكك حنك الدّحة

بده فرخة ونا أدبح له

وما من حادث أو فراغ فى حياة الطفل إلا وتملأه أمه بالأغانى والحواديت والمناجاة بالمنظومات ، تنيمه على أغنيات ، وتفرحه بأخرى وتشجعه على محاكاة الكبار بأغان ثالثة ، وتعلمه الكلام بمنظومات بسيطة ذات جرس قوى .

هى تنيمه على هزات رتيبة ونغم يصاحب تلك الهزات .

---

(١) بندق (٢) فستق . (٣) الصغير يتعلم المشى

(٤) رقاقة (٥) انثر حب الرمان .

خد البزه واسكت خد البزه ونام
أمك السيدة وأبوك الإمام
جدك سعد باشا طالب الاستقلال[١]

وتغنى له وتقول أيضاً :

ياربى ينام يارب ينام
وأنا أجيب له جوزين حمام
ياكل ويجول كمان
ما تخافشى ياحمام
بضحك عليه لما ينام

وهى تداعبه وتضحك فترفعه فى الهواء وتصفق له وتدعوه إلى محاكاتها فتقول وسط هذه الحركات :

اللى يسقف أبوه يكسيه
توب حرير يتشخلع[٢] فيه

وتستقبل الأم ابنها عائداً من الكتاب بأغان كلها تهويل ، فتصوره لأول يومه أنه استطاع القراءة فى الورق ، ومن ثم تطلب إلى أحد الشيوخ أن يكتب له حجابا يقيه شر العين :

---

(١) يرى ما فريس أن هذا البيت قد أضيف أخيراً إلى البيتين السابقين القديمين .
(٢) يتبختر .

حلاوته [١] لما يروح يجرا ويجى [٢]
وبوه يجول ياولد تخبر [٣] تفسر فى الورج [٤]
لطابخ [٥] منـادى فى البـلد
عشـر دبايح للفـكى [٦]
الـكتاب وين [٧] الـكتاب وين
دا اللى بيجرا [٨] فيـه الزين
الـكتاب وينه [٩] ؟ يجَرى البـلد
دوايته فضـة ومَجلمه [١٠] دهب
يا شيخ حسين واعمل له حجـاب
من الحسد ووجـع العين

وفى الأغنية التالية تربط الأم ذهاب طفلها إلى الـكتاب وتقلده الوظيفة فكأنهما شىء واحد :

يا عيـــــــــــــــــــنى
شـفتو جاى كـدا
وشوشتو تجطر [١١] ندا [١٢]
يا نينتـه سـوى الغـدا
دا كان فى الـكتاب وجا
شفتو جاى يزوف [١٣]

(١) يتمختر (٢) ما أحلاه (٣) يعود (٤) هل تعرف
(٥) الورق (٦) (لأطلق) — لأبعث (٧) الفقيه (٨) أين (٩) يتعلم القراءة
(١٠) أين هو (١١) فمه (١٢) تقطر (١٣) يهزم

وراخى العباية [1] ع الـكتوف
يانيئته سوى الغـدا
كان فى الديوان وجا

نحن نفهم من آثار الفراعنة ، أنهم كانوا يستقبلون ميلاد الولد بالزغاريد ، والتهاليل ، ولا يأبهون الأنثى ، فلا غرابة أن ظلت تلك العادة حتى يومنا ، ونجد فى أغانى الطفولة ، وخاصة فى النهنهات حصيلة التمييز بين الذكر والأنثى ، فالغالب عليها تفضيل الولد وإن كنا نجد أغانى تعـكس الرأى المصطلح عليه ، فتضع الفتاة موضع التفضيل ، بيد أن هذه القلة من الأغانى لاتعبر عن الفـكرة السائدة ، وأغلب الظن أنها أوجدت للتأسية أو الإغاظة أو توكيد الشىء بنقيضه .

فالأم تفاخر بأنها لحظة أن أخبروها بإنجابها ذكراً « إنشد » ظهرها ، أى قويت مكانتها ، وإنهم أكرموها ذلك الإكرام الدال على الرضا والاعتراف لها بحقها فى أن تـكرم .

لما جالوا دا ولد إنشد ضهرى وأنسند
وجابو لى البيض بجشره جلت عايم فى الزبد [2]
لما جالوا دا غلام انشد ضهرى واستجام [3]
وجابوالى البيض بجشره [4] جلت عايم فى الدهان

وتنيم أم الأنثى ابنتها على نهنهات تذكر فيها هول اللحظة التى قيل لها إنها ولدت بنتا .

(١) العباءة (٢) الأدام (٣) استقام (٤) بقشره

لما جالو دى بنت كانت لحظة زى الزفت
والعصيدة[١] بحت[٢] فرت[٣] والبلح بجى[٤] عجارب[٥]
عمال يلدغ فى الشوارب
لما جالوا دى بنية إنهد ركن البيت عليه
وجابو لى البيض بجشره وبدال السمن ميه

وكثيرا ما يهدى الزوج هدية نفيسة «للقابلة» ، حين يولد له ولد وأما التى تبشره بالفتاة فتستاهل ثلاثين ضربة بجريدة نخل :

تستاهل جابله [٦] الولد بندجى [٧] تدجه حلج
تستاهل أم الغلام بندجى تدجه زمام
تستاهلى يا جابله ثلاثين جريدة دابلة
يامبشرة بالبنية والعوازل واجفة

* * *

والأم تدعى أن ولادتها ابنها كانت يسيرة ، فلم يؤلمها ظهرها ، ولا انقبض قلبها .

وليدى اللى ولدته فى طريج[٨] السوج[٩] جبته
ياظهرى [١٠] ما وجعنى ياجليبى ما شكيت به

ثم انظر إلى هذه الأم كيف تزهو وتبالغ ، فصوت (الولد) ملأ البلد ؛ وأهل

---

(١) الثريد (٢) صارت (٣) متحللة باردة.. (٤) أصبح (٥) عقارب .
(٦) (الداية) القابلة (٧) جنيه ذهب (٨) تصوغه (٩) حلق (١٠) طريق

البحيرة صاروا عبيداً ، ومن أجله أغار الترك على العرب ، وتدعى بأنها رأته يوم الإثنين تسير ومن خلفه عبيداً والفرسان يحيطون به لا عمل لهم إلا أن يحملوا له « القصرية » وتسرى عنه إذ يبكى فتسأله منذا ضربه ومن أهانه ؟ ومن الذى قال أن « السمر » أعمامه وأخواله ؟ إن الزنج عبيده وعبيد أبيه وأما أعمامه وأخواله فكرام :

يا ولد يا ولد حسك طالع فى البلد
والبحيرة عبيـدك والغز[١] جامت[٢] ع العرب
وناريته[٣] يوم لتنين[٤] لابس البدله ووراه عبدين

* * *

ونا ريته فى سوج[٥] الحد لابس البدله ووراه العبد
يا رب توهب لى السعد ويروح سليم لامـه
يامين نضره يامين آراه[٦] جسرية والعبد وراه
والعسـكر سـوارية يشيلو له الجصرية[٧]
مين ضربه ومين هانه ومين عمل لسمر خاله[٨]
والسمر عبيد أبوه والجدين[٩] أخواله
مين ضربه ومين هانه ومين عمل لسمر[١٠] عمه
والسمر عبيد أبوه والجيدين[١١] أعمامه

(١) السوق (٢) ياظهرى (٣) الترك (٤) هجمت (٥) رأيته (٦) الإثنين
(٧) سوق (٨) يامن رآه (٠) (القصرية) (١٠) الأسمر (١١) كرم الناس .

وأما الفتاة فغاية ما تفاخر به أمها أنها ستساعدها فى شئون البيت ، فتحل محلها فى كنسه ورشه وجاب « الماء » :

لما جالو دى بنية جلت يا ليلة هنية
تكنس لى وتفرش لى وتملا لى البيت ميه
لما جالوا دا غلام جلت يا ليلة ضلام
أكبره وسمنه [1] ويا خدوه منى النسوان

ولكن أمثال النهنهة السابقة قليل لا يخفى شدة اللوعة والندم اللذين يأكلان قلب الأم مما قد يدفعها إلى كيل الشتائم للطفلة وليس أقلها أن تصفها بأنها « فشخة » .

يا بنية يا بنون بات الدست على الكانون
وأمك ما شربت مغلى [2] وأبوكى بات مغبون
يوم ما جيتى يافشخة [3] بات عشاكى فى الجصمة [4]
وابوكى بيت مغبون ما صلى ولا ركعة

البكائيات الجنائزية

الأدب والوفاة

يخص الأدب الشعبى (الوفاة) بمكان عله أن يفوق مايفرده للزواج والميلاد ، وتبلغ البكائيات الجنائزية درجة من التجويد والصنعة الشعرية ومن ابتداع المعنى وطرافته ما ليست تبلغه أغانى المناسبات العائلية السارة .

---

(١) (وأسمنه) (٢) وأمك لم تعط شرابا ساخنا (٣) ياخرقاء (٤) (القصعة)

وهنا أيضاً يساير أدب الدفن والجناز العادات المختلفة القوية التى يصطلح العرف على الحفاظ عليها وتأكيدها .

وقد رأينا أن نضمن هذا القسم من البحث بكائيات المرض والعمل ؛ لسببين أولهما أن المرأة تنشد البكائيات فى غالب وقتها ، حين ترتب البيت أو تخلو لنفسها أو تتأسى عن بؤس حياتها كأنها تبكى بغير مناسبة مادية مباشرة والسبب الثانى أن المرض فى المفهوم الشعبى مرتبط بالموت موضوعاً فتتشابه البكائيات نسيجاً وإلقاءاً وعمقاً .

ولنبدأ ببكائيات الجناز ، فنلم بفكرة الموت لدى العامة وبعادات الدفن والجناز والزيارة وبعنصر الملاءمة بين الأثر الجنائزى المؤدى والمناسبة العرفية .

فكرة الموت

لانجد فى البكائيات تسليما أصيلا بالفكرة الرسمية عن الموت ، وغاية ما نلقاه تعبيرات نادرة عن أن الموت « حق » ولكن ما هو ؟ وما هو العالم الآخر الذى يتبع الحياة الدنيا ؟ وماذا عن الحساب فى القبر ؟ ثم ماذا عن النشور والقيامة ؟ تلك وغيرها من المسائل التى عنيت بها الأديان لانجد لها رداً شافياً فى المعتقد الشعبى التقليدى كما هو مصور فى أدب العامة .

وعندنا أن السبب فى ندرة النظر المطلق فى الأدب الشعبى ، هو أن العامة لا يطيقون التجريد ، وإنما يريدون أن يلمسوا ما يتوهمون فإذا لم يستطيعوا ذلك بأنفسهم ، نسبوا إلى غيرهم بأنهم لمسوه كما أسلفنا القول .

البكائيات تصف الموت بأنه « طرد » لبعيد و« نفى » ولا تزيد على ذلك شيئاً إنه طرد إلى مجهول لا يجدون ضرورة لطرقه على أسس مجردة ـ إنه وقوع بين مخالب الطير الجارح والوحش الكاسر والظلام المطلق ، وبهذا لاتفترق فى

كثير عما تراه المجتمعات البدائية فى نهاية الحياة البشرية . . . تجمع الأديان السماوية على أن الله يقبض إليه الإنسان حين تأتى اللحظة المقدرة ، فلا هو يؤخر عن ميقاته ولا هو يقدم وأن قبض الروح يتم على يد ملك كريم لا فرار منه ، فإذا مالقى الإنسان نحبه رد إلى عالم الغيب الذى يحيط بكل مايعمل الإنسان فينبئه بما كان يأتى فى حياته الدنيا . وفيما بعد آيات قرآنية تحدد موقف الإسلام من هذه المسألة :

« وما كان لنفس أن تموت إلا بإذن الله كتاباً مؤجلا ، (الآيه)[١] و«قل يتوفا كم ملك الموت الذى وكل بكم ثم إلى ربكم ترجعون » (الآية) [٢] .

و « قل إن الموت الذى تفرون منه فإنه ملاقيكم ثم تردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون » (الآية) [٣] فالخطوط العامة لفكرة الموت فى الأديان هى أنه نهاية مقدرة تقديراً ، والروح والجسد شيئان مختلفان ، تصعد الروح إلى بارئها ولا يدرى عنها شيئاً لأنها من أمر الله . ويحاسب الميت حساباً دقيقاً وتوزن أعماله بميزان الحق الذى يعرف كل ما صدر عن الميت،فإن كان قد عمل صالحاً فقد ضمن حياة وارفة سرمدية ، وإن كان قد أساء فعليه وزر خطاياه .

وأما الأدب الشعبى فيقول لنا أن الموت نهاية غامضة لحياة أرضية هى خير من ذلك المجهول . ثم يسقط جملة كل ما يتصل بالحياة الأخرى، فلا تجد بكائية واحدة تذكر شيئاً عن الحساب فى القبر أو النشور .

•هو نهاية غامضة وهو شر فى معتقد العامة ، ومن ثم يصورون الموت بصورة الظلم والعدوان والافتراس ، وتفوح كافة البكائيات بالروح الوثنية المعارضة جملة

---

(١) سورة آل عمران . (٢) سورة السجدة . (٣) سورة الجمعة

وتفصيلا لوجهة نظر الأديان السماوية .

فيما بعد بكائية تشبه الموت بالطائر الجارح يخطف الميت و « يعزم عليه رفاقه » وما من ريب فى أن نسبة الافتراس إلى ملاك الموت ، والقول بأنه ينتاشه مع رفاقه ، أثران من المعتقد الشعبي الأول عن الموت حيث كان ظن الإنسان أن الطير الجارح والوحش الكاسر والطبيعة الطاغية هى التى تحتم حياة الإنسان .

ثم أليس القول بأن والد الميت كان باستطاعته رد ذلك الطائر الجارح معارضة أخرى لوجهة الدين الرسمى .

تقول البكائية :

يا مّه خطفنى حابك (١) شماراته (٢)
خدنى دبيحة عازم رفاجاته (٣)
يا مّه خطفنى حابك منـاديله
خدنى دبيحة عازم رفاجينه (٤)
يا أمه خطفنى الطير برياشه (٥)
وابويا ع الديوان ما حاشـه

وتصف البكائية التالية الميت الشاب بأنه « ورد يانع » فى « الإبريق » وقصر عال لم يكتمل زخرفاً ، وأن الموت قد استخسره فى أمه وأبيه .. وأن الموت طرد من هذه الزينة والنضارة .. طرد إلى « بعيد » .

---

(١) لأم (الذى حبك أو لم) (٢) أكمامه (٣) رفاقه
(٤) رفاقه (٥) بريشه

ياورد فى لبريج [١] يا جصر عالى ما كلوش تزويج [٢]

حَزَنى [٣] عليك يا اللى انطردت بعيد

يا ورد فى جلة [٤] يا جصر عال ما كلوش بنا

كان خاطرى تعيـــش وتتهنى

حزنى عليك يا كامل المعنى

* * *

يا وردة ونشمك حاجة مليحة واستخسروه فى امك

يا وردنا الزينة « « « فينا

يا وردنا المخطوف [٥] انت المليح والشباب معروف

يا وردة ونشموك [٦] حاجةمليحة واستخسروه فىأبوك

حزنى عليك يا للى انطردت لفوج [٧]

عادات دفن الميت وإقامة الجناز

يرى الفلاح عندنا أن الموت شر ما بعده شر ، فهو نهاية الصلة المادية الملموسة وهدم للمنفعة ، وإضعاف للعصوبة ، وما تزال العادات التى تصاحب دفن الميت وإقامة الجناز تجرى على مأثورها المتوارث ، تلطخ النساء وجوههن بالطين ويشققن الجيوب ويلطمن الصدور والخدود،ويضربن الدفوف ، ويلبسن السواد ويهلن على هاماتهن التراب والرماد ، ويهجر الرجال مضاجع الزوجية ،

(١) الأبريق (٢) التزويق (٣) بالحزنى (٤) قلة
(٥) المقطوف (٦) نشك (٧) الى أعلى

ويطلقون شعر اللحية والرأس طوال فترة الجناز ، ومنهم من يصبغ عمامته بالنيلة أو يعفرها بالتراب والآن فلنقرأ الكلمة التالية للمؤرخ الإغريقى هيرودوت لنرى وجوه الشبه بين هذه العادات المعاصرة وعادات الفراعنة على أيامه .

« فيما يلى الطريقة التى يسلكها المصريون فى جنائزهم ومآتمهم ... يوم يموت رجل ذو مكانة يهيل نساء البيت الطين على رءوسهن وأحياناً يلطخن به وجوههن وبعد ذلك يتركن الجثة فى البيت ويمضين فى طرقات البلدة ثيابهن ملمومه ، ومواضع من أجسامهن معراة ، وصدورهن مكشوفة ، وهن يلطمن الصدور أثناء السير وتنضم إليهن قريباتهن ويفعلن المثل ، وكذلك يغطى الرجال وجوههم بالطين ويلطمون الصدور وعند ما تنتهى هذه المراسيم يحملون الجثة للتحنيط [١] »

إن الحسرة المذهلة التى تصيب الأحياء لفقد أبنائهم وأقربائهم تعنف كلما غرق الأحياء فى البدائية ، وتتخذ عندهم مظاهر الحزن المادية وتلك حال عرفتها البشرية طوال خمسين ألف عاماً كما يقول الأستاذ جوردن يشايلد[٢] . فالإنسان فى طفولته الأولى ، وحياته الوحشية لم يكن يتميز عن الحيوان تميزاً بشرياً إلا لأنه كان يظهر بإزاء الموت تعبيرات ملموسة لثقافته الروحية . ذلك بأن ساكن الكهف الذى لم يكن قد خلق اللغة ، والذى كان شغله الشاغل ملء بطنه ، والتماس المأوى الأمين بعيداً على الوحش ، ذلك الإنسان نفسه هو الذى كان يبدى من الانفعال لموت أحد أحبائه مالا يستطيعه حيوان آخر ... فيدمر فى إبان حزنه

---

(١) صفحة ٧٥ من كتاب ايفانز للوسوم « هيرودوت » .

(٢) راجع فصل « الجناز » صفحات ٧٨ إلى ٧٩ من كتاب جوردن تشايلد « التقدم وعلم الحفر عن الآثار » .

Progress and Archaecology — v. Gordon Childe (vij — Ch .vl Funerals — pp. 78 — 97).

ما جمع من طعام وما شتى فيه من أدوات صيد ويلقى بذلك فى الماء أو الخراب علامة على يأسه ، ثم هو يختار الكهف النائى المظلم فيحاول أن يودع حيطانه رسوم ذلك الحبيب الذاهب ، وهو من بعد قد تعلم أن يدفنه فى حفرة يشقها بأرض الكهف الذى يسكن .

فعادة الدفن إذاً كما أثبت علماء الآثار والتراث الشعبى،وعادة إبداء الحزن العنيف ، ومحاولة تخليد الميت فى أثر فنى ، كل ذلك قد عرفته البشريةفى باكورة عهدها المعروف للعلم حتى الآن .

وكل ذلك بالطبع قد قام فى مصر وغيرها من وديان الأنهار فكان الموت فيها مصدر معتقدات وطقوس ، ووحى فن وأدب وحكمة ، تفردت بها وبعراقتها .

وعادة دفن أشياء الميت ونفائسه معه عادة جد قديمة ،يحدثنا عنها تشايلد عامة وكذلك يفعل بدان فى مؤلفه الجامع عن طقوس الوفاة[1] والدفن ويشير هيردوت إلى عادة الفراعنة دفن أشياء الموتى وكميات الطعام ، وتنطق المقابر بشيوع تلك العادة .

ولكن الذى يلفتنا ليس تقرير هذه الحقيقة ، فذلك أمر مقطوع به ، وإنما تلفتنا نتائج التنقيب عن الآثار التى دلت على أن هذه العادة شاعت لدى القادرين والفقراء ، وعاشت بتمامها عند الآخرين ، ثم إنه مع تقدم الحياة الإنسانية من الصيد والرعى إلى الزرع ، قلت الأشياء التى تدفن مع الميت وخاصة الأغنياء .

يقول تشايلد :

---

(١) للتوسع راجع كتاب بدان « عادات الموت — دراسة تحليلية لطقوس الدفن »
Death Customs' An Ana Lytical study of Burial Rites— Bedann.

« وإذاً فالحقائق الناتجة تسوغ القاعدة العامة التالية : إن الاتجاه فى مجتمع متطور مستقر هو إلى ملاشاة دفائن القبور البتة أو بمعنى آخر إن نسبة متناقصة من نفائس ثروة المجتمع النامية هى التى تدفن مع الموتى »[1] .

ويضرب تشايلد مثلا على صحة النتيجة السابقة بما كتبه ملك سدون بسوريا ناصحاً بألا يفتح أحد نعشه فليس به من ذهب ولا فضة ولا كنوز ، بل به جثته وحسب وكذلك ضرب مثلا بالتشريعات الصادرة فى المدن الإغريقية والجمهورية الرومانية التى حرمت دفن الذهب والأوانى الثمينة .

وقد لاحظ دارسو الجناز أمراً آخر ذا مغزى وذلك أن الإنسان كلما تقدم فى سلم الحضارة ، كلما عاف تلك العادة ، وبالتالى فإنسان ما قبل التاريخ كان أشد إقبالا عليها من إنسان ما بعده ، ثم لم يعد يدفن مع الميت أدوات العمل الزراعية إلا ماندر منها وظل يسلم التراب أشياء تخص الميت وحده شخصياً .

فلنر ماذا يفعل العامة عندنا ؟ .

ساعة يلفظ الميت أنفاسه تظهر نساء العائلة ورجالها حزنهم بالطرق السابقة القريبة من الفرعونية ، وبعد « الغسل » قد يضعون معه خير ثيابه ، وأحب الأشياء الخاصة إليه ، لتدفن معه . وإذا كان شاباً فى سن الزواج أو عذراء ناضجة ، جعلوا نعشه أو نعشها ، عريساً يزف ، فأرخوا على النعش « بدلة الدخلة » وألبسوا عامود « النعش » طربوشه أو ترحتها ، وأحياناً يزفون النعش على أنغام فرقة موسيقية .

ولا تقف عادة تمثيل الميت بأشيائه عند هذا الحد ، بل كثير ما توزع أمه وأخوته ، على قبره ، عند الزيارة أنواعاً من الطعام كان يفضلها فى حياته .

---

(١) صفحة ٨٧ المرجع السابق .

ثم هناك عادة نحر الذبائح تحت « النعش » ، وتلك لا يقبلها الدين ، وإنما تعيش مترسبة من الماضى السحيق حين كان تقديم القرابين لآلهة الموت يتم مع دفن الجثة .

وفيما يلى بكائية « شابة » تقصرها الباكية على وصف ثياب المتوفاة المزمع دفنها معها .

من الحرير حرير وما اتمتعتش من العمر غير جليل [(١)]

جو [(٢)] يتمتعوا لجو العمر جصير [(٣)]

واللبس يا ستات للحاضرين

من الجماش [(٤)] جماش

جو يتمتعو لجو العمر ولاش [(٥)]

واللبس يا ستات لمن عاش

حريرهن لبسوه [(٦)]

وانتى حريرك فى التراب حطوه

حريرهن زاهى

وانتى حريرك غبّره [(٧)] السافى

حريرهن يزهى

وانتى حريرك غبره اللحدى [(٨)]

عزالك [(٩)] جديد ما ترفعى تلميه

(١) قليل (٢) جاءوا (٣) قصير (٣) القماش (٥) ولا شيء (٦) معنى الشطرة — لداتك لبسن ثيابهن الحريرية (٧) كساه غباراً (٨) اللحد (٩) ملابسك وأشياؤك .

ومش عزومة دا اللحد نازلة فيه
عزالك جديد ما ترفعي كامه
ما هياش عزومة دا اللحد نازلة له

الملائمة بين البكائيات الجنائزية والعرف

إن أكثر فنون الأدب الشعبي إظهاراً للملائمة بينه وبين العرف ، أخلاقياً كان أو اعتقادياً ، إنما هما فرعا البكائيات الجنائزية وأغانى العمل .أنت تلمس فى البكائيات تأكيداً بما توحيه العائلة والسلطة الاجتماعية وظواهر الحياة البشرية من معتقد ووهم ، ومن اصطلاح وعرف .

العائلة

لقد قلنا أن الموت فى المفهوم الشعبي إضعاف للصعوبة وهدم الأسرة ، فإذا كان الميت رب العائلة زوجا أو ابناً كبيراً ، إنصبت البكائية على فقدان السارية ذات العلم ، وإبداء الحسرة على أن الدار أصبحت بلا رئيس وأن الوحشة ملأتها بحيث صار ظلامها ، يفزع المارة ، وهذه المعانى تتبع ارتكاز العائلة فى معاشها على عميدها .

تقول البكائية :

— « داركم وسيعة وبابها كويس[2] »
— « ياميت ندامة صبحت بلا ريس »
— « داركم وسيعة وبابها عالى »
— « يا ميت ندامة صبحت بلا صارى[3] »

---

(١) ليست (٢) إشارة إلى العز السابق (٣) سارية

« يادارهم لانطر[1] عليك شاشى »
« ياللى ضلامك يخوف الماشى »
« ياداركم لانطر عليكى حرام »
« ياللى ضلامك يخوف الجيران »

وأشد أعضاء الأسرة حاجة إلى ربها المرأة التى توصف بأنها « مكسورة الجناح » والتى تستفزها الباكيات إذ أصبحت ضعيفة بعد موت رجالها :

البكائية التالية على لسان ابنة الميت :

أريد أبوى منشال فى جفه[2]
والرأى منه والمشورة تكفى
أريد أبوى فى بُردته[3] نعسان
والرأى منه والمشورة للزمان
أريد أبوى فى بردته نايم
والرأى منه والمشورة دايم

وفتاة صغيرة تتحدث الباكية بلسانها فتعلن أن شيئاً فى الحياة لايعوضها عن فقده لا الحلى الغالية ولا الثياب الفاخرة ولا لين الحياة . . فذلك كله لايعصمها من بطش الدهر : .

والبكائية تتعمق وجدان قارئها بكلماتها المختارة وصورها البسيطة المنتزعة من واقع الحياة .. هاهى ذى تطلب إلى من لهن آباء ألا يجلسن بجوارها حتى لا ينطقن بكلمة « أبويا » فيمزقن قلبها . . إنها حسرى أشد ما تكون الحسرة ،

---

(١) أنثر ـ أو أنشر (٢) نقة (٣) لباس صعيدى

تريد أباها ولا شيء سواه . . تريد أن تحس يده قابضة على يدها فوجوده المادى ضمان لسلامتها وأمن حياتها :

ون لبسونى الخلخال أبو مية[١]
اللى ببوها تعيش جوية[٢]
ون لبسونى الخلخال أبو ميتين
اللى ببوها جوية حيل
ياللى ببوك ماتجعديش[٣] جنبى
لتجولى أبويا تجطعى[٤] جلبى
ون لبسونى جوخ ما أريده
أريد أبويا ومسكتى فى إيده
ون وكلونى[٥] كل يوم لحمة
جلت أبويا وين محله ؟[٦]
ون لبسونى جصب منتور[٧]
هَيانى[٨] يتيمه وخاطرى مكسور
ون[٩] اليتيم بالعبد والجارية
برضه يتيم وتلوعه الدنيا
ون اليتيم بالعبد والخدام
برضه يتيم وتلوعه لِيّام[١٠]

---

(١) مائة جنيه (٢) قوية (٣) تقعدى (٤) تقطعى
(٥) وإن هم أطعمونى (٦) أين هو ؟ (٧) الثوب الحرير المزخرف بسلوك مذهبة أو مفضضة (٨) ها أنذا (٩) وإذا (وإن) (١٠) الأيام

وكم ذا تغنى البكائيات فى تصوير حاجة اليتامى والأبناء عامة إلى رأس العائلة ؟ فيما بعد إحداها ترجوه أن يأخذهم معه أيان ذهب فهم صغار لا يقدرون على فراقه .. إنهم لا يودون أن يكلفوه كثيراً .. حسبهم أن يأخذهم معه على طرف عصاه أو فى مخلاته ، ضمن أشيائه الأخرى ..

خدنا معاك على طرف نبوتك[1]
دحنا صغار مانجدرو[2] نفوتك
خدنا معاك على طرف مزراجك[3]
دحنا صغار مانحملو فراجك[4]
خدنا معاك فى مخاليكم
والرأى منكم والوفا ليكم[5]

وإذا كانت المتوفاة « ست البيت » ركزت البكائيات الانتباه على خراب دارها من بعدها :

ولدك عليكى شرك[6] أكامه
إنتى عماد البيت وأمامه
راحت وخلت بيتها خربان
حتى حمامها بيرج ع[7] الحيطان
راحت وخلت بيتها سايب
كأنه وكالة وسيدها غايب

(١) العادة أن يحمل الفلاح طعامه فى طرف عصاه « نبوته » (٢) لا نستطيع
(٣) مزارقك (٤) فراقك (٥) لكم الرأى والأمر وعلينا الوفاء .
(٦) مزق (٧) يهتز حزناً .

والبـكائية التالية لشاب مات فى ريعان عمره، تركز غاية تأثيرها من ناحيتين الأولى عطف الميت على أخواته البنات اللاتى كن يلجأن إليه فى الملمات وفى ساعات الضيق . فـكان يستجيب لهن مرحباً والناحية الثانية تفوقه على الأقران فى الطلعة الصبوح وصفات الشاب الذى يستأهل الاعتزاز من أهله ، والحق أن هذه البكائية من فرائد الأدب التقليدى ، فيها تمام الإثارة الجنائزية ، وفيها جودة السبك وسهولة اللفظ وواقعية الصور :

أبكى على شانك[١] وأبكى على كشمك[٢] وهندامك
والعمر كله يا حنون كرماً لك[٣]
أبكى عليك وحدك وأبكى على كشمك ومخدمتك
ما حدش كوانى فى الميتين زيك
أبكى عليك وحديك وعلى كشم وعجل[٤] فيك
ما حدش كوانى فى الميتين زييك[٥]
تبـكى عليه العين وتنادمه[٦] الخية[٧] يجول نعمين
زايد على الجدعان[٨] كشمه زين
شبابك عدم ولجا[٩] متيله[١٠] فين
تبـكى عليـه النـاس وتنادمه الخية يجول ع الرأس

---

(١) أبكى شانك ومقامك (٢) بهاء طلعتك .
(٣) ولقد وقفت عمرى على بكائك إكراماً لذكراك (٤) رجاحة عقلى (٥) زيك .
(٦) تنادية (٧) الأخت (٨) الشباب (٩) وألقى (١٠) مثيله

أجيبك منين ياشاب يامتماز [1]

وحياةشبابكشاربه عليك الـكاس [2]

* * *

ذلك الحزن الفاجع على موت عائل الأسرة ، أبا كان أو ابنا ، وذلك الشجن المرير على فقدان ربة الدار ، وتوكيد حاجة الأحياء إلى هؤلاء ، كله بعض ماتوحى به العصوبة وصلات القربى فى العائلة الفلاحية .

البـكائية التالية تعدد لنا مظاهر الحزن التى أبداها أهل العصوبة لوفاة أحد من أصحاب أقربائهم ذوى المـكانة المرموقة . وتهيب البـكائية بنساء العائلة أن يزدن اللطم حسرة على الميت :

لمى رجالك وانزلى روى [3]

كـتر الرجال ياخايبة يجوى [4]

أولاد عمه شركو كحاليهم [5]

على عمـة كبيرة غايبة فيهم

أولاد عمـه شركو عمـايمهم

على عمـة كبيرة غايبة منهم

وفى المجتمع الشعبى التصاعدى تتمثل النظرة العشائرية إلى رأس القرية ومن يتولون عن العامة مشاكلهم لدى الحـكام ، فتركز البـكائيات الانتباه على هذا الوجه من ممارسة السلطة ، فـكما أن الأبناء محتاجون إلى آبائهم ، والأخوات إلى أخوتهم الـكبار ، والمرأة إلى الرجل عامة فـكذلك الـكافة إلى رؤسائهم وذلك تعبير عن السلطة كما أسلفنا الحديث :

---

(١) يامن نحتاجك (٢) كأس الحزن (٣) اروى (٤) تقوى (٥) مزقوا عمائمهم

مدير شيع لك شد[1] الركوبة واركب على مهلك
ومعاك قضــــــية[2] حلها وحدك

شيع لك للأمور واركب ولاجى[3] ياسبع باغندور
شيع لك الجندى[4] « « « يامسى[5]
شيع لك السلطان « « « ياشوال[6]
ومعاك قضــية حلهــا جوام[7]
شيع لك الباشا ومعاك جضية فى مصر منحاشة[8]
شيع لك الـكاشف مَلاَّ[9] جضية وحالها واجف

وإذا كانت المتوفاة امرأة كبيرة ذات خبرة ومعرفة بالحياة ، ومقام مقدم ترجع إليها صديقاتها وقريباتها فيما يعرض لهن من أمور ، ويهرعن إليها يأخذن عنها الحكمة والمشورة ، أبرزت البكائيات الحاجة إلى خبرتها وسداد رأيها . شأنها شأن بكائيات كل صاحب قيمة يصطلح عليهـــا العرف الأسرى أو العشائرى .

هذه البكائية تصف المتوفاة بالحنان ورقة الطبع وبأن حديثهـا رائق كالسكر المذاب :

---

(١) جهز (٢) قضية
(٣) وقابل الحكام (٤) الحاكم التركى (٥) يامشهوور (٦) يامن تحمل الهموم المشاكل (٧) (قوام) (٨) معطلة (٩) يالها من قضية متعذرة .

فى البيت وجيتك أسلم عايكى « ياحبيبة جيتى ؟ »[١]
بعد السلام وَجْعد[٢] وخاليكى[٣] حنونة عليا وخاطرى فيكى[٤]

* * *

فى البيت وصادفتك أسلم عليكى « ياحبيبة وحشتى[٥] »
بعد السلام لجعد وحادتكى[٦] حنونة عليا وخاطرى معكى[٧]

* * *

لما تلاجينى تسلم عليا سلام يرضينى
بعد السلام تجعد تخاوينى[٨] ياحلوة الملجى[٩] أوحشتينى
لما تصادفنى تسلم عليا سلام يفرحنى
بعد السلام تجعد تحدتنى

محلى لجى[١٠] الحبَبَا[١١] محلى السلام برا على العتبة
بعد السلام تنشد[١٢] على الولدا

محلى لجا أحبابى محلى السلام برا على الباب
بعد السلام تنشد على أولادى

وحلو ما أحلاه وأحلى من السكر لو روجناه[١٣]
هيا تحدتنى ونا أسترواه[١٤]

حلو وأريده[١٥] وأحلى من السكر وترويجه[١٦]
هيا تحدتنى وأنا أعيده

---

(١) كأن هذه الحكمة على لسان المتوفاة (٢) أقعد (٣) واختلى بك
(٤) مشتاقة (٥) (وحشتى) (٦) أحادثك (٧) مشتاقة إليك
(٨) تسامرنى (٩) ياحلوة اللقاء (١٠) ما أحلى (١١) لقاء (١٢) الأحباء
(١٣) اسأل عن أبنائى (١٤) روقناه أستعذبه (١٥) أريده (١٦) ترويقه

فالملاءمة هنا بين البكائيات ومناسبة الوفاة تشمل جوهر الاصطلاح الأسرى والإعتراف بالتصاعد ، وأنت تجد فى بكائيات أخرى ، خاصة لمن يموتون دون ذرية ، نفس الاتجاه السابق ، فالأصل كما قلنا أن الأبناء يقوون العصوبة ، ويسترون العيب فى أمهاتهم خاصة ، ومن ثم تختص بكائيات العقيمات هذه الناحية بالعناية الظاهرة .

إليك بكائية تستثير العاطفة بفكرة واحدة — تلك هى أن المتوفاة لم تترك ذرية — فتتناول هذه الفكرة من شتى الزوايا : إن نعشها مائل — كأنما لا يهتم بها أحد — لأن ولدا لها لا يحمل ذلك النعش مع الحاملين ، وإن « المعزين » تفرقوا دون أن يؤدوا التعزية لأنه لا يجوز أن يعزوا النساء . .

مال الولية نعشها مايل مالهاش ولد وسط الرجال شايل
مال الولية نعشها بيميل « « « « بيشيل
عزى المعزى وترجع[1] لورا[2] مالهاش ولد رايحين نعزى مره[3]
عزى المعزى وترجع يميل[4] « « « « حريم
حاسب عليها يا مدليها مالها ولد إوعك تعريها
حاسب عليها يا منزلها مالهاش ولد إوعك تبهدلها

* * *

لكن ما الذى نفهمه من تصوير البكائيات الميت بصورته حيا ؟ إننا نجد أساس البكائيات أن تستحضر أمام أعيننا صورة دقيقة لهيئة الميت وعاداته تبرز

(١) ، (٢) تراجع إلى الوراء
(٣) هذه الكلمات على لسان المعزين (٤) سار جانبا .

أم صفاته المقبوتة عرفا بل وتشير إلى أنه يرى مالا نرى ويسمع ماتتكلم ويزور أبناءه فى الأعياد ويغضب لما يؤلمهم ويفرح لما يسرهم — إن الميت لم تنته صلته بالأحياء ، وما كان العرف الشعبى ليقبل تلك النهاية ، وإنما هو على صلة وثيقة بهم ، وبينهم وبينه ميثاق خفى غالبا ، ومعلن أحيانا هنا وهنالك فى الآراء التى نجهز بها والعادات التى نؤديها .

وقبلما نسجل بعض النماذج الدالة على النتيجة السابقة نلاحظ أننا لم نجد فى عشرات البكائيات التى جمعنا ذكر الاسم الميت ونحسب أن تلك هى القاعدة فى الأدب الجنائزى حيث يكنى عن الاسم بلقب « الغايب » أو « المرحوم » أو يكتفى بالاشارة إليه فيقال عنه إنه « عايق » أو « جميل » أو « شجاع » أو مشدود القامة مثل عود الزان .

وقد لفتت تلك العادة المنتشرة فى المجتمعات البدائية نظر العلماء المتخصصين . يقول سيجموند فرويد[١] ذاهباً مذهب سير جيمس فريزر[٢] :

« إن احدى عادات طوطم الجناز الرئيسية ، وذات المغزى المقدم ، عند الأجناس المتأخرة ، عادة تحريم النطق باسم المتوفى — وهذه (العادة) جد ذائعة ، وقد طرأت عليها تغييرات جمة ذات نتائج هامة . . . »[٣]

ويقول .

« ليس أمرا سهلا — بادىء ذى بدء — أن نعرف السبب فى أن ذكر اسم الميت مكروه هذه الكراهية ولكن الحظر الملازم له ، قد ولد طائفة من العادات الهامة التى تدعو إلى الغض عنه »[٤]

---

(١) للتوسع راجع كتابه لطوطم والطابو « Totem and Taboo- Sigmurd freud
(٢) راجع صفحتى ٣٥٢ و ٣٥٣ من كتاب سير جيمس فريزر — Taboo
(٣) ص ٨٢ من كتاب سيجموند فرويد « الطوطم »
(٤) ص ٨٣ المرجع السابق .

ويذهب إلى أن اسم الميت فى المعتقد الشعبي البدائى جزء من شخصه الذى ينبغى ألا يثار غضبه بتكرار اسمه أو الذى ينبغى التحرز من التحدث به حتى لا يحيق المكروه بالأحياء .

على أية حال نحن نسمع العامة تحذر من استخدام اسم الميت حتى لا يقلق فى قبره ، وأغلب الظن عندنا ، أن تلك الفكرة ترجع إلى الظن العيني بأنه من المستطاع باستخدام قوة الكلمة الملزمة أن نحرك الأرواح والقوى الخفية .

* * *

والآن لنر كيف تصور البكائيات شخصية الميت وعاداته . البكائية التالية تتناول عادة خاصة بالشيوخ وتلك هى عادة شرب « القهوة » فتجعلها الدار وحجر الزاوية :

نايم حدا[1] شُجْتُه خدت الفطور وطلعت جومته[2]

من نزلته من فوج ماشفته ياحسرتى عل الجبل بيته[3]

وحرم[4] الشجة على ولده

خدت الفطور والنجل[5] فى كمي أصحى عزيزى اللى إتغبن[6] منى

ولعاداتك يا أمير شرب الجهاوى فوج فرش حرير

إحنا رجدنا والشرب للحيين[7]

ولعادتك يِنْجِر[8] شرب الجهاوى فوج حرير احمر

(١) فى (٢) «شفته» (٣) يقظته (٤) حرمها على ابنه — المراد هنا أن الإبن اجتنب السكن فى المكان الذى كان أبوه يعيش فيه
(٥) « النقل » (٦) غضب على (٧) هذه الكلمات على لسان الميت
(٨) يا شقر .

ولهوش عــــوايدكم شرب الجهاوى فوج مراتبكم
حريمك يابويا جعدت بحسرتكم

تغــلى وَهَوّيهــا طلع النهار ولا جاش شاربها
عمة [١] حنونة كان العشم [٢] فيها رحلت ولا وجفت [٣] أوصيها
حريمك يابويا مال الزمان بيهـا

وفى المعنى السابق تقول البكائية التالية :

يابنية ماتحمصى بنـه فنجان صينى يحلى لك على فمه
يابنيـة ماترصى فنـاجيـله وأبوكى دخل هو ومحبينه
يابنيـة ماترصى مخدمته أبوكى دخل ورفجتـه [٤]
جهوة المخدوم تغلى ونزلها شمس الضحى ولا جاش شاربها
» » » ودليها [٥] » » » » ساجيها [٦]

وتعرض لنا البكائية الصلاة كعادة لزمها الميت :

مال المصلى اليوم ماصلى ؟
إبريجه [٧] انكسروالا استخار الله ؟ [٨]
مال المصلى اليوم ما جانى
مليت له لبريج [٩] النهاردة بالعانى [١٠]
طريح الجوامع تبكى عليـه وتنوح

(١) رجل مهتم (٢) الأمل (٣) ولم تتوقف . (٤) وأصحابه ـ رفاقه
(٥) انزلها (٦) شاربها ـ أو لعل أراد هشارب البيت وهو يسقى الضيفان القهوة
(٧) ابريقه (٨) أم تراه اختار جوار ربه . (٩) الابريق
(١٠) عن قصد .

تبكى على من كان ياجى(١) ويروح
جوم صلى يابوصلا حلوة
ويربج المصلى مسنود فى الخلوة
متجوم(٢) صلى يابوصلا .. . وذيان(٣)
إبريج الصلا مسنود فى الديوان

ولا خلاف فى هذا الأمر بين الميت المسلم والميت القبطى ، والذى تذكر البكائيات عادة اختلافه إلى الكنيسة وشربه « العرقى » المكرر .

تقول هذه المقطوعة الصعيدية فى النواح :

دخل الكنيسة وفات مركوبه
العرجى(٤) المكرر كان مشروبه(٥)
دخل الكنيسة وفات شرواله(٦)
العرجى المكرر كان يهناله... بوه !
فراجهن (٧) جامسى
زلزل برجين من رأسى ... عليا

ويرتب الأدب الشعبى لكل ميتة بكائية تناسبها ، وتلائم وضع الميت الاجتماعى وسنه ، وجنسه ذكرا أم أنثى ، فما يقال فى الوجيه لا يؤدى للفقير ، وما يندب به الموظف غير الذى يندب به الفلاح ، والمرأة لها بكائياتها والفتاة والطفل والعروس كذلك .

---

(١) يأتى . (٢) هيالم (٣) يامن تتمسك بتعاليم الدين وتحرص عليه .
(٤) شراب العرق (٥) صراخ تطلقه النساء النائحات
(٦) سرواله . (٧) فراقهم .

والبكائيات تعنى بحادث الوفاة الشاذ ، فإذا لقى الإنسان مصرعه فجأة ، أو مات غريبا أو حريقا أو غريقا ، كان موضع الندب و « التعديد » على موته هو ذلك الحادث الفاجع ... وإليك بكائية غريق :

بحر الدميرة[1]
جروف[2] فوج جروف
ولا جلب حسنه[3] يطلع المهوف
بحر الدميرة رمال فوج رمال[4]
ولا جلب حسنه يطلع الغرجان[5]
لما وجع وجال يا سيد[6]
ندرن[7] عليا لو طلعت أنا طيب
لما وجع وجال ياجناوى[8]
ندرن عليا لو طلعت أنا تانى

وهذه البكائية غاية فى هز المشاعر وإثارة العطف : رجل مات غريبا عن أهله ترثيه باكيات نادبات حظهن أن كن من أهل الصعيد حيث لايملكون شيئا ومع ذلك يقمن بأرضه لايلحقن بالذى اغترب .

والبكائية تصور حب الفلاح لمسقط رأسه ، وتلك سمة ظاهرة فى كافة المجتمعات الزراعية . . وإليك نصها :

- بلاد الصعيد وإيش كان لنا معها
— لما انكتبنا من توابعها

(١) الدميرة — الفيضان (٢) الجرف — شط النيل
(٣) وما من قلب يرق . (٤) علامه على عمقه (٥) الغريق .
(٦) ياسيد يابدوى (٧) نذرا لك (٨) ياالناوى .

بلاد الصعيد وايش كان لنا فيها
حيس[١] انكتبنْ من أراضيها
يارب وَدينا

نطلع[٢] بجيمة[٣] من عند أهالينا
وده جبر[٤] مين اللى البجر[٥] هدّه؟
— دا جبر الغريب اللى فاتوه أهله
وده جبر مين اللى البجر داسه ؟
— دا جبر الغريب اللى فاتوه ناسه
يامن درا[٦] ومين لحدك[٧] ياراس؟
ياواد رجالك ولا رجال الناس[٨] ؟
يامن درا ومين لحدّ الرجبة[٩] ؟
ياواد رجالك ولا رجال غربا[١٠]
يامن درا وايش لحدك ياعين
ياواد رجالك ولا رجال الغير ؟
يا شيخ البلد ياصاحب الخيمة
طلع حريمك يدو الغريب ليله[١١]
جيدم[١٢] على جبر الغريب شمعة
تنولو الصواب[١٣] فى ليلة الجمعة

---

(١) حيث (٢) و (٣) نطلع — أى يحمل نعشا — ومعنى الشطره يحمل أهلنا نعشا مكرمين ايانا (٤) قبر (٥) (البقر)
(٦) يالمن عرف (٧) الذى وسده الثرى (٨) الغرباء (٩) الرقبة
(١٠) الغرباء (١١) معنى الشطرة — أأمر نساءك يخرجن ويقضين الليل باكيات الغريب . (١٢) أشعلوا (١٣) الثواب .

جيدم على جبر الغريب سراج
تنولو الصواب[1] فى ليـلة المعراج

إن النتيجة التى نستخلصها من درس أدب المناسبات العائلية ذات أوجه ثلاثة :

« الأول » : إن ذلك الأدب فى غالبه من صنع المرأة لا الرجل ، وأشد أنواعه اختمارا — أى البكائيات ـ تمثل لنا مشاعر مضغوطة اختمرت فى نفسية المرأة حقبة طويلة فأصبحت حين تقعد للبـكاء تستقطب ميراثاً عريضاً من الضغط والخسف ، فلا تبكى الميت بقدر ماتبـكى نفسها ، وتعدد حاجتها إليه أكثر مما تعدد نواحى الفاجعة له .

وليس أمراً شاذاً إذا أن تـكون البـكائيات هى فن التسرية لدى المرأة كلما خلت لنفسها أو همت إلى بعض شئونها .

والنتيجة الثانية أن أدب المناسبات العائلية يصور لناحصيلة العرف والمعتقد الشعبيين بأجلى بيان .

ثم لابد لنا ، حين نتصدى بالدرس ، للعائلة كما يرسمها الأدب الشعبى من أن نستحضر الخطوط العامة لهـا خلال تطورها فى مصر فمـا برحت العادات والقواعد السلوكية والقيم الاخلاقية تحمل طابعا واضحا لما عرفه العامة فى مصر خلال مراحل التاريخ ، وإذا كانت معظم الأسس المادية لهذا البناء الفـكرى والاعتقادى قد تلاشت فعلا أو أصابها الضمور إلا أن جريان هذا البناء يؤكد ما كررناه مراراً من أن الأفـكار والمعتقدات ، تعيش طويلا أن تزول أصولها المادية وعند ذاك تشرع فى معارضة التطور الحضارى ، وتغدو بمرور الزمن من عوامل الانتـكاس والرجعة .

---

(١) الثواب

الباب الثامن

أغانى العمل وأوقات الفراغ

« لنمش ونحن نغنى يخف تعبنا من جراء السفر »
فرجيل[1]

* * *

« الفلاح والصانع فى مصر القديمة كانا
يستعينان على عملهما الشاق بغنائهما حتى لقد
كان الغناء جزءاً من العمل الذى يقوم به العامل»
سليم حسن[2]

نحن نعتبر أغانى العمل عامود الأدب الشعبى التقليدى ، الذى يجمع سماته ، فى المحتوى والشكل على السواء .

وهذا الفن أقدم فروع أدبنا الشعبى ، وإن كان قولنا هذا ، يثير جدلا واسعاً فثمة دارسون للأدب الشعبى ، يرون أن «الأحدوثة» سبقت الأغنية ، ويدللون على رأيهم بقياس نظرى بحت ، غير أن فهمنا لطبيعة الأدب كنشاط عاطفى فكرى ، وتركيب معقد وجدانى ، وفهمنا للأدب الشعبى باعتبار أن جذور معانيه ترجع إلى بداية التاريخ ، وباعتبار أن شكله اللغوى العامى ، ليس منفصلا عن تلك الجذور ، كل ذلك يؤدى بنا إلى تقرير أسبقية أغنية العمل على سواها من الفنون ، فالأصل فى أغنية العمل أصوات تنبعث من ضرورة العمل بأدوات معينة

---

(1) Virgile—Les Bucoliques qe Eg L. V. 67.

(٢) س ٢ ج ١ من كتابه « الأدب المصرى القديم » .

يصاحبها وتكون جزءا منها ولا ريب أن الإنسان الأول حين أنشأ اللغة ، كان قد اعتاد إرسال هذه الأصوات ، وأن خلقه اللغة ـ كاسيرى ـ كان تطويرا للتعبيرات الصوتية المختلفة ، الصادرة عنه ككائن حى يعيش ويجاهد ، يألم ويسر ، يأمل ويأسى .

* * *

لقد نقع بعض الأحيان القليلة ، على إشارات متفرقة باهتة فى كتب الأدب العربى ، تسجل أسبقية أغانى العمل ، لكنها لاتعدو أن تكون شوارد مبعثرة ، فالدكتور أحمد أمين مثلا يقول(١) .

« ومن هنا نشأ أول ما نشأ من الشعر الرجز الذى يساير نغمات سير الجمل . ثم تطور الرجز إلى القصائد المختلفة الأوزان » .

واكتفى الدكتور أحمد أمين بابداء هذه الملاحظات ، فلم يتابعها ، ولم يعطنا جملة النتائج الهامة المرتبطة بها .

* * *

أما من يدرس الأدب بمنهاج فولكلورى حق ، فلابد وأن يفحص هذا الفن فحصا دقيقا ، لا يكتفى بنص الأغانى ، ولايقنع بفحص محيطها ووجوه إستعمالها ومؤداها ، بل يلزمه أن يعرف تلك العلاقة الفنية المعقدة التى يخلقها الانسان ، ويوطدها على الدوام وهو ينتزع طعامه ويصنع ملابسه ويقيم مأواه ، وهو كلما استخدم أداة عمل معينة ، واستأنس من الطبيعة عنصرا ، أو من النبات نوعا ، أو من الحيوان فصيلة ، كلما انصقل وجدانه وهو من بعد يعيش فى جماعة . .

---

(١) ص ٤٥ ج أول « من النقد الأدبى » .

وينبغى أن نعرف العلة فى بيان أغانى العمل لأدواته وعلاقاته ، وتطور تاريخه .

وهذا المنهاج أخذ به جمهور جم من علماء التراث الشعبى ، فأنت تقرأ للعالم الأمريكى مورجان مثلا ، بحثه القيم فى العائلة ، فتجده يحدثك عن أن شكلها يتطور تحكمه ظروف التاريخ ، وقواه ، ويلخص هذا بقوله « إن إنتاج وسائل العيش هو الذى يحدد مقياس سيادة الانسان وسيطرته على الطبيعة ، ذلك بأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى استطاع على مدى الزمن أن يسيطر على إنتاج ما يلزمه ـ وأن كل العصور الكبرى لتطور البشرية لتتفق ، على نحو ما مع عصور استخلاص موارد العيش » .

* * *

درج هؤلاء الباحثون على أن يربطوا بين تطور أدوات العمل ووسائل العيش من ناحية وبين تقدم حصيلة الإنسان من المعرفة الفنية والروحية من ناحية أخرى . أنت تجد مورجان يثبت مثلا أن الحروف الهجائية واستخدامها فى التعبيرات الأدبية قد تما فى مرحلة البربرية العليا أو ما نسميه بالعصر البرنزى وتلك سابقة على بدء التاريخ وإليها ـ كما يقول مورجان ـ ينتمى الإغريق فى عهد البطولة المعروف ، وتنتمى القبائل الايطالية قبل تأسيس روما والجرمان فى عصر تاست Tacit ثم تجد مورجان يقول إن تناول الياذة هو ميروس لأدوات متقنة كالمنفاخ والمنجل والطاحونة اليدوية وعجلة صنع الفخار إلخ . يدل على عراقة المحاولات السابقة على الألياذة لاتقان تلك الأدوات ، وعلى أن مجموعة الأساطير ذات الصبغة الدينية قد لازمت ذلك الترقى .

ثم تجد تشايلد فى فصليه « البحث عن الطعام » و « إنتشار المعرفة[1] يأخذ

---

(١) راجع فى كتاب التقدم وعلم الآثار « البحث عن الطعام وانتشار المعرفة
Food request and the Spread of Knowledge.

بهذا المنهاج ، ويجريه بالنسبة لمصر قبل التاريخ وفى بدايته ، وينبه إلى أنه قد استقام مع توحيد الوجهين تراث فنى لم يبرح يزيد ويختمر .

والمسألة ليست مجرد إلمام بنوع أدوات العمل المستخدمة ، فتلك وإن كانت أغانى العمل كما سنرى تدرجها موضوعاً هاماً فيها إلا أن هذه الأغانى صادرة عن وجدان بشرى لاريب فى أنه تمثـل التأثيرات المختلفة للمجتمع السائد المتطور ، ومن ثم ينبغى الإلمام بوضع العاملين بتلك الأدوات والإشارة إلى صلتهم بوسائله وثمراته .

أدب العمل : نظرة تاريخية

وهنا نقع على ذلك الاختلاف الجوهرى الذى أثبتناه فى حديثنا عن الأدب فى إطاريه الاجتماعى والحضارى ، وهو الاختلاف بين من يقولون بأن التاريخ بدأ أول مابدأ على مجتمعات تعرف العمـل بأجر وعلى كادحين رقيق وبين الذين يقولون بأن التاريخ قد بدأ بالعهـد العبودى الذى تلاه الإقطاع أو عهد الرق .

بيد أن هؤلاء وأولاء يجمعون على أنه قبل التاريخ لم يتسن وجود العمل المأجور العام ، وإنما كان العمل أسريا أو عشائريا يساهم فيه الجميع الكبير والصغير المرأة والرجل ، ليحصلوا على كفايتهم من العيش طعاماً وملبساً إلخ ، وأنه حينذاك لم يكن ثمة فائض فى الإنتاج ، وبهـذا يقول ديكوجيس[١] وجرانت[٢] ولوى[٣] ومونييه[٤] .

---

(١) صفحات ٤٥ وما بعدها فصل « الأجر Le Salarait » من كتابه « مراحل القانون » .

(٢) صفحة ٨٣ وما بعدها من كتابه « الحضارة الصينية » .

(٣) صفحات ٢٦٠ وما بعدها من « مختصر الأنثروبولوجيا الثقافية ».
Manuel d' Arthropologie Culturelle —Lowie.

(٤) صفحة ٣٣٥ الجزء الثانى من كتابه « عقد مراكشى » .
Un Contral Marocin.

ولكن ماذا حدث فى مرحلة البربرية العليا حين أخذ استئناس الإنسان للنبات والحيوان فى الذيوع ، وبدأ الإنتاج يفيض عن حاجة الجماعة ؟ يقولون هنا تبدو البذرة الأولى للتفرغ من العمل ، التى أساسها تحول ملكية أدوات العمل إلى الرجل (انظر انجلز) وملكية الماشية والأرض من العشيرة إلى العائلة (أنظر مورجان) وميلها إلى الاستقرار فى شكلها المعروف .

وهو الشكل الذى تأكد ببدء التاريخ وخاصة فى مصر وأمثالها ، حيث نعرف ذيوع الملكية الفردية للأرض وسيلة الإنتاج الرئيسية ، وثمة بحث آخر يجرى مع هذا فى ملكية أدوات العمل[1] .

ومع بدء التاريخ وجد جانب من المجتمع متفرغ من العمل ، وهذه الحقيقة يعترف بها كافة العلماء ، ثم هم يختلفون فى النقطة التالية : هل كان المتفرغون ، أصحاب وسائل الإنتاج ، يسخرون عبيداً أم رقيقاً ؟

يورد عالم الآثار المصرية الكبير بيرين أمثلة يستنبط منها علماء تاريخ القانون أن مصر فى بدء تاريخها لم تعرف الرق أو العبودية ، ويفعلون مثل ذلك بما أثاره موريه[2] .

---

(١) راجع صفحة ٢٩٣ من الجزء الثانى من كتاب بيرين « تاريخ الأنظمة والقانون الخاص لمصر القديمة » حيث أورد مثلا لعقد شهد عليه عامل « حم » فى عهد الأسرة الرابعة ويستنبط مؤرخو القانون من هذا أن العامل لم يكن رقيقاً فليس يجوز للرقيق أن يباشر الشهادة التى هى نوع من الولاية — ثم أن بيرين قد أورد فى صفحة ٢٦٢ الجزء الثانى أيضاً من كتابه السابق أحد مراسيم معبد مئن الذى يستنتجون منه أن الفلاح كان يعمل ساعات معينة من النهار الأمر الذى ينطبق على الرقيق لا العبد .

(٢) ذكر موريه Moret فى مقاله Chartes d'immunite, dans l,An. Eg. المنشور بالمجلة الأسبوعية صفحات ٤٣٦ إلى ٤٤٧ لسنة ١٩١٧ أنه لم يكن بعصر أيام الملك تيتى (أحد ملوك الأسرة السادسة) رقيق .

ونحن نجد عند هؤلاء العلماء أنفسهم وعند غيرهم شواهد جمة على أن الذى قام فى مصر منذ بداية التاريخ هو ما نسميه بالعهد العبودى ، وبعض هذه الشواهد استنبطناها مما أثبته الأستاذ سليم حسن[١] وموريه[٢] وبيرين[٣] وبريستد[٤] والدكتور زكى عبد المتعال[٥] وبيت[٦] ، والذى نستخلصه منها أن العاملين

---

(١) راجع صفحتى ٢١٤ و ٢١٥ الجزء الثانى من كتابه « مصر القديمة » وفيها الوثيقة المنسوبة إلى متن (الأسرة الرابعة) والقائلة بأنه ورث أرضا عن أبيه بما عليها من أنفار ومواش

(٢) راجع صفحة ٣٥٦ الجزء الثانى من كتاب بيرين « تاريخ الأنظمة » عن ترك أحد رجال الملك خفرع (الأسرة الرابعة) أمواله وهى أرض زراعية وأنفار .

(٣) راجع صفحة ٣١٨ الجزء الثانى من كتاب بيرين . السابق حيث تجد أن متن اشترى مائتى أرور مع عدد كبير من العبيد — أسرى الحرب (الذين كانوا يسمون بالزراع الملكيين) وراجع صفحة ٢٦٢ الجزء الثانى أيضاً تجد مرسوم بيبى الثانى الذى ينص على الحاق العمال بالحقول ليعملوا فيها « إلى الأبد وإلا آخر الزمان » .

(٤) راجع نص رقم ٣٣٨ من الجزء الأول من كتاب بريستيد .
Ancient Records of Eygpt — Breasted. طبعة شيكاغو ١٩٠٦ .
عن هبة متن أرضا عليها أنفار .

(٥) برغم أن الدكتور زكى عبد المتعال يقول « أما الرق الخاص أو استرقاق فرد لآخر فلم يظهر إلا بعد الأسرة الرابعة فى القرن السابع والعشرين قبل الميلاد » (ص ٢٧٧ من كتابه تاريخ النظم) إلا أن المستفاد من تلك الشواهد أن النظام حينذاك كان عبودياً .

(٦) راجع صفحة ٢١٢ الجزء الثانى من كتابه Cambridge Ancient History-Peet حيث يقول أنه منذ الأسرة الرابعة والخامسة نجد سلسلة من الرسوم والكتابات تدل على أن صاحب المقبرة قد ترك أرضا وعبيدا .

يقول الأستاذ سليم حسن (ص ١٢٠ الجزء الثالث من كتابه) أن أصحاب العبيد كانوا يؤجرونهم فى مقابل ثياب وأوان الخ — ويذكر بريستد (ص ١١٤ ج ١ من كتابه) أن النص المقروء على مقبرة القاضى « أخت — حرى — حبت — من الأسرة الخامسة هو إن جميع من عملوا فى بناء هذه المقبرة قد نالوا أجرهم من خبز أو جعة أو ثياب أو زيوت أو قمح بكمية وافرة ذلك أنى لم أكن أكره أحدا على العمل » ورتبت المادة ٢٧٣ من تشريع حورابى أجرا عينيا للعامل بالمياومة ، ونجد فى سفر التكوين (٤٧ — ٢٣ — ٢٤) أن يوسف قد إشترى من الأهالى أرضهم أثناء المجاعة والجفاف وقال لهم (اليوم قد اشتريتكم مع أراضيكم ستقومون بزراعتها وعند الحصاد تدفعون إلى فرعون خمس المحصول وتأخذون الأربعة أخماس الباقية » وفى العهد القديم كما فى القرآن قصة يعقوب الذى أجر نفسه لعمه سبع سنين لقاء زواجه من إبنة عمه .

رزحوا تحت وطأة ثقيلة منذ بداية التاريخ ، ونالوا أنصبة تافهة عينية نظير عملهم وباشروه بأدوات تقتضى أعظم بذل من الجهد البدنى ، وهذا كله يطبع أغانى العمل الشعبية ويميزها بل وهو علة وجودها كما نبين ذلك فيما بعد .

يقول الدكتور ماقربس .

إن أغانى العمل هى «تلك الأغانى المعروفة منذ العصور القديمة للغاية ، وهى الأغانى الشعبية المميزة التى وصلتنا فى شكلها البدائى وكانت قد أنشئت لتصاحب عملا عنيفاً ، ولتضفى عليه النغم وتمده بالوحدة الحركية » .

فهذه الأغانى إذا أكثر ما تكون فنون الأدب صدورا عن الضرورة وأشد ما تكون اختماراً ، عرفتها مصر والعاملون فيها طوال التاريخ ، وجرت ملازمة للزراعة التى ما برحت تقوم على أدوات بدائية نجدها بذاتها أو مع تغير سطحى لدى الفراعنة ومن جاء فى إثرهم .

السمات المميزة لأغانى العمل

الحق أن سمات أغانى العمل هى عينها السمات العامة للأدب الشعبى التقليدى ، ففيها الجماعية ، والصدور عن الضرور ، والاحتفاء بالمعتقد والعرف والاصطلاح ، وفيها التاريخ الشعبى بواسطة الأدب إلى آخر ما بسطناه فى الفصول السابقة وأول ما يطالعنا من صفات العمل السائد لدى جمهرة الفلاحين أنه يؤدى بأدوات عمل بدائية لا بد للعامل بها من أن يبذل مجهوداً بدنيا متصلا ومن أن

= ومؤدى مثل هذه الإشارات أن العاملين لم يكونوا يمارسون العمل ، على أساس من العقد الحر ، بل كانوا عبيدا وحتى أولئك العمال الطلقاء (فى روما مثلا) لم يكونوا هم العنصر الفعال فى الإنتاج أثناء تلك الفترة من تطور المجتمع ، وعمل هذا شأنه لابد وأن يلقى فى وجدان العاملين أصحاب أغانيه ، بالحزن بدل الفرحة ، الشكوى بدل الرضا ، والكره بدل الحب .

يكرر الوحدة الحركية طوال وقت عمله ، يمد الذراع ويثنيها ، يبسط اليد ويقبضها ، يرفع القدم وينزلها ، ويشد عضلاته ويرخيها فكأنما جسمه آلة تدور فى حلقة مفرغة من الحركات المتكررة .

ومثل هذا العمل يلزمه إرسال الأصوات التى هى فى الأصل رد فعل غير إرادى من العامل والتى أصبحت تنظم توقيع الحركة البدنية : فهذه الأصوات ـ ثم من بعد الأنغام ـ ذات فائدتين ضروريتين: الأولى التسرية عن العامل والثانية تنظيم حركته البدنية وحفزه للبذل وأنت تلاحظ أنه مامن عمل يدوى إلا كان الغناء جزء منه . وكلما استلزم العمل جهدا أعظم كلما تأصل الغناء فيه ، وهذا خلاف مانلاحظه عند العمال بالآلة الميكانيكية أو الكهربية الذين جعلت تلك الآلة جهدهم يستقطب فى محور واحد ، هو الانصراف التام إلى عملية الإنتاج ، والانتباه العميق والتركيز على الآلة التى إن أهملت ، أنزلت بهم أضرار جسيمة .

وبمعنى آخر فالعامل بالآلة البدائية وفى إنتاج طويل الأجل نوعا ، يبذل جهدا جسميا أكثر مايبذل ، فى حين أن الآخر يبذل جهدا عصبيا على الغالب ، والنتيجة الحتمية أن يتسع وقت الأول وطاقته للغناء ، ويعز وقت الثانى وإنتاجه عن أن يستطرد إلى غير العمل .

فالضرورة إذا أول طابع نلقاه فى أغانى العمل ، ويترتب عليها أن أغانى العمل لاتصلح إلا له . أى لاتصلح لأى جانب من الفراغ أو المناسبات الاجتماعية الأخرى ، وفى حين أن معظم فروع الأدب الشعبى يسوغ تداولها فى وجوه شتى ومناسبات عدة .

والأمر الثانى أنهـا ، وقد صدرت للحفز على العمل ، تتضمن إرشادات وتوجيهات وإهابات خاصة بالإنتاج .

وثالث نتيجة أنهـا موضوعة أصلا لتلائم الحركة البدنية فهى ممدودة مع الحركة المستأنية . ومتلاحقة سريعةمع الحركة السريعة ، ومركزة فى العمـل ذى الحركات المتوالية وغير مركزة فى العمــل الذى لا تضر به الإطالة والاستطراد .

ورابعا أنها تعتمد عناصر العمل من أدوات وحيوان وإنسان وتحتفى بها أيما احتفاء ؛ فتصفها وتواسيها وترشدها ، ذلك لأن هذه العناصر الفعالة تتشابك أعظم تشابك فى الإنتاج بالآلة البدائية .

الإرشادات

هذا ساق بالشادوف ، يعمل وحده فيه ، ويغنى مواسيا نفسه وقتاً طويلا فيتحدث عن الحب والغربة ويصف الآلة ويندب حظه ، لـكنه يدخل ضمن هذه المعانى إرشادات عملية ، فإذا علا الماء فى المسقاة طلب إلى زميله « الحوال » أن يصرفها ويبقى على ميزانها ، وإذا قل عند المنبع طلب إليه أن يحبسها عن مسالـكها وأنت تحس بأن هــذه الإرشادات لاتنبو عن الأغنية بل هى من صلبها :

تبــلى ياعــود بنـار الوجود[1]
بليت النـاس كبار وصغار
والله دا وليد صغار من العود هربان
والله من العود شجيان[2] من العود هربان
والله منك ياعود عــال أدوب
يا حــوال المَىْ جرِّدهــا شــوى

(١) الوقود . (٢) متعب شقى بك .

وفى الحداء تجد قائد الإبل أو الدواب عامة لايبرح يرشدها إلى مواضع الزلج فيناديها « عس يدك » و « عدى » و « خطى » ثم لا يبرح يستفزها حتى لاتبطىء الخطى ، بأصوات اعتادتها تلك الدواب فيقول لها « حت » أو « حا » فتستجيب له فعلا . . . فيما بعد إحدى أغانى حداء الإبل .

وحياة أبوى ماناخد الجمال … يعشج[1] بنات البيض و نابنسانى روح هى حت

طلت البيضة من الطيجانى[2] … وتجول حبيبى بطا ما جانى عس يدك

روح بلادك ياغريب الدارى[3] … روح بلادك واعزم الخطارى[4] حت

مدى خطاك يم الجرس رنان … مدى خطا كى تجربى[5] المكان روح هى

من طلعة النجمة وجال لى جوم … ماتشيل الفراش والحرير[6] الرومى عس

هجرتنى يازين وطال الهجرى[7] … حرمتنى نوم الضحى والفجرى[8] عس

ياعين ماتبكيش ع اللى ماتى[9] … إبكى ع اللي خلف البناتى يدك

مدى خطا كى يا هزيلة روحى … الشمس غابت والنهار يطوحى حت

من هذا الذى ورانا يجرى … برج برج ولا عمود الفجرى حت

نادى عليهم ياسلامة[10] نادى … نادى عليهم بعـــــار الوادى

إبكى عليه وخططى بالعودى[11] … إبكى ع الزمان اللى مضى مايعودى

ولقد تسمع أغانى عمل ليست شيئاً آخر غير إرشادات وإهابات ، ومثل هذه تنتظم لتؤدى فى الأعمال اليدوية الشاقة كدفع الأثقال أو جر السفن ، إنها فى الواقع — أصوات وأنات أكثر منها معان منسوجة فى كلمات — أنظر إلى

---

(١) يعشق (٢) صوت لارشاد الدابة (٣) جمع طاقة
(٤) ارشاد للدابة (٥) تقربين (٦) لباس الراحة (٧) الهجر
(٨) الفجر (٩) من مات . (١٠) يسمى دابته سلامة استبشاراً وتفاؤلا
(١١) خططى بالعود — يشير هنا إلى عادة المحزون يطرق مليا إلى الأرض ويلبث يخططها بعود أو عصى .

أغنية دفع الأثقال التالية ولاحظ أنها خالية تقريباً من أى معنى سوى استنفار العزائم وشحذها بأصوات تذكرنا بما نعرفه عن الأصوات التى كان الإنسان البدائى يرسلها ، وما تزال تجرى فى المجتمعات البدائية اثناء القتال والعمل .

الفرد — يالله هـــوب يا الله هيه

الآخرون — ســيدنا وياك «

الفرد — ســيدنا[1] وياك هيه هيـه

الآخرون — الله ويـــاك «

الفـــرد — ياداېم هوب هوب هيه

الآخرون — هوب هوب «

وهذه أغنية يؤديها الملاحون بين دافع بـ « المدرة » وشاد بالحبل وضاربه بالمجداف .

الفرد — جلنا المـــدرة[2]

الآخرون — برضه برضـــه

الفرد — عنبي عنـــــــــبى

الآخرون — هيلا هيـــــــلا

الفرد — وهوب ليصـــا

الآخرون — هيلا هيـــلا

الفرد — ليصا ليصـــــــــا

الآخرون — ليصا ليصـــا

(١) النبي (٢) للذراة .

الملاءمة بين الأغنية والوحدات الحركية البدنية

فيما يلى أغنيتان إحداهما تصاحب الحركة البدنية المستأنية والأخرى تلازم الحركة السريعة ، وأنت تجد الأولى ممدودة طويلة ، وموضوعها عبارة عن استطراد وانتقال بين معان مفككة ، وموسيقى ألفاظها تناسب الطنين الناعس الذى ترسله الساقية حين تسكب القرب الماء وحين ترسل التروس الخشبية عند التقائها أصواتاً مخنوقة غليظة .

وأما الثانية فأغنية سقى بالشادوف ، سريعة الحركة ، فيها استنفار للعزيمة ، متلاحقة الصور ، وتستطيع أثناء سماعك لها أن تلمس ملاءمة جرسها للأصوات المتقطعة التى تحدث من سحب الشادوف ورفعه وتفريغ الدلو ، فى حين أن جرس الأغنية الأولى نشيج جنائزى متصل ، كأنه صدى القواديس المتابعة بين تفريغ وامتلاء ، والتروس الدائرة بين اشتباك وافتراق ، ووقع حوافر الدابة التى لا تتوقف .

أغنية للرى بالساقية

ياساجية دورى يمين وشمال　　　واسجى العنب والخوخى والرمان ياالوبلى ياالوبلى
سلامة الحمرة[١] من السكينى　　　معايشة الفجرا والمساكين[٢]
ياورج الريحان مالك دابلى[٣]　　　والعين سودة والحواجب سابلى[٤]
صاحبى جبار مارشالى[٥]　　　حمل عليا حمول ما تنشالى

* * *

الحلس[٦] جال للتور مالك ومالى　　　إسحب على باطك بلا جمالى[٧] ياالولى

(١) البقرة　(٢) التى تعاشر الفقراء　(٣) ذابل　(٤) مسبلة　(٥) لم يرث لى
(٦) الوثاق يصنع من الليف　(٧) لانتباه

الزين[1] عـلى المعـادى لابس جميص أبيض وفى يده عاجى[2]

ياشايلة البلاص دلى[3] اسجينى ياحاردة الجصة على الجبين

يامطرزة الجبة لحد الديل[4] يامحرمة العشاج نوم الليل

حبايبى من يوم فارجونى خلوا عليا الدار ووحشونى

ياربى صبحنا صباح الخير صباح خواجة[5] ماعليه دين

ياربى صبرنا صبر أيوب وأيوب صبر لما وفى الوعد والمكتوب

يابت يابيضه جوى نلعبـو الدرب خالى والجماعة غرّبو[6]

والأغنية طويلة ، يزيدونها طولا بإضافة أصوات ممطوطة ، وتتوالى خلالها أفكار كأنها تأتى اتفاقاً لذلك الفلاح الذى يجلس ساعات يومه وبعضاً من ليله، قريباً من الجاموسة ، يغنى لها أو دائراً وراءها يستنهضها ، فيتسع له الوقت أن يقول كل مايتراءى له ، فيطرق الغرام والشكوى من صاحب المال ، ويناجى رفيقته فى العمل : الدابة .

والآن إليك أغنية للرى بالشادوف .

دوبى دوب حرير التوب هوب ياهوب

تبكى عيونى ع اللى فاتونى

سرير النوم هجرنى اليوم

سائل يأحباب برا ع الباب

حـل الغليون بك يامزيون[7]

---

(١) الحبيب (٢) مذبة عاجية (٣) انزلى (البلاص) (٤) إشارة إلى إسرافها فى التجمل (٥) صاحب مال (٦) رحلوا (٧) ياجميل

زوار أحمد[١] شايب وأمرد
جو لك زوار عجـــبه[٢] ودوار
رشرش[٣] فطوم حرير مبروم
جليـل الدين يعيش عمره حزين
جليل الرأى عاشرته برأى[٤]
يونس العجبان عند أم شعور[٥]
صدر العايج[٦] رمان طايب
صدر العجبان طارح رمان
والله خايف منك يازمان

أدوات العمل والدواب

تتضمن أغانى العمل — بالإضافة إلى الإرشادات — وصفاًلأدواته ومناجاة للدابة المشاركة فيه وتؤرخ له هذا التأريخ الشعبي الذى لايتقيد بمعايير الزمن ولا يهتم بحقائقه ، فالشادوف مثلا يؤرخون له بأن فرعونا أبناه وهذه حقيقة تاريخية مفروغ منها ولـكنهم يضيفون إليها ابتداعاً آخر فيقولون إن فرعونا هرب فراراً من وطأة الستى بالشادوف وإلى أين ؟ إلى الشمال ـ هكذا إطلاقاً ـ حيث يتصورون الدعة والراحة ومرتع الغزلان وأنه ماكر أورث أهل الصعيد ذلك الشادوف القاسى فجلب عليهم الشقاء والبؤس .. إنها صورة خيالية ، يعتمدها العامة كتاريخ وكفن .

---

(١) النبي (٢) ممتازون (٣) أطراف الشال (٤) الذى لارأى له أو الذى لايثبت له رأى عاشرته محادراً .

(٥) إشاره إلى القصة القائلة إن جنية البحر قد أسرت يونس الجميل وأخذته إلى قاع النيل . (٦) (المايق)

فرعون بنــاك شرد[1] وخــلاك
فرعــون شرد بحـرى مارد
بحرى ليــان[2] بـلد الغـزلان
فرعون يالثين[3] وهملتــه[4] لمين ؟
رصــو لى العود وجالو لى جود[5]
عليــه بأميــل بدراعى اليمـين
يالولا من اللوم[6] لم كنت أجدرعيك يوم[7]

وتصف أغانى الساقية والشادوف والبريمة والنورج ، تلك الأدوات وصفاً واقعياً ، وتستنبط منها صوراً فنية ، كتلك التى نسمعها فى أغنية الشادوف من أن خشبه قد ألف جسم العامل به وتداخلا لطول المعاشرة فأصبحا جذع شجرة، من تحته الماء ، وفى أعلاه النبت الأخضر .

وفى الحداء يفاخر كل بدابته فالحمّار يقول « ماسفر إلا سفر الحمير » والجمال يرد بأن الهجين هو سيد دواب المواصلات ، ويستطرد هذا وذاك إلى وصف عينى الدابة المكحولتين ، وساعديها المفتولين ، وقوتها الخارقة ، وذلك الخضاب بالحناء الذى أرخاه عليها .. هذه أغنية يؤديها الحمارون .

وشــدادى وشــدادى[8] وحنا التلاتة محزمين وشدادى
لم الحمـير التلاليسى[9] كتير رايحين نلمو فى غلة البرسيم

---

(١) هرب (٢) بلاد البحيرة لينة وارفة (٣) ياالثيم (٤) وتركته
(٥) أبذل جهدك (٦) و (٧) لولا اللوم لما استطعت أن أجرك يوما .
(٨) أقوياء (٩) الغرارات .

وشـــدادى وشـــدادى ونلمو الفلال من جميع لبلادى[١]
وِضْرُب[٢] لها بالطار يا مداحى أمك حزينة وطالبة لفراحى[٣]
ما سفر إلا سفر الحـــيرى يا سفر الجندى بلا خبير
يا حمـــار يا برديسى[٤] يا مسرح الجبة على التليسى
يا حمار يا حمار هات لنا الحميرى حانجيبو[٥] الجح[٦] من الجرنى[٧]
غريقنا يا زمن غرارى[٨] وسجيتنا[٩] بعد الحلامرارى[١٠]
يا من يبشرنى على وليفى طلع الجبل ولاسكن الريفى

ويعدد الجمال فى الحداء التالى طرائق السفر بالقوافل فى درب الأربعين وفصائل الإبل المعروفة بقوة الاحتمال ثم يحدثنا عن « الشاغر » والحبال المستخدمة فى تثبيت الأثمال وشدها ويناجى جمله كما يفعل الفلاح بدابة الساقية والحمار بحماره :

واللى سفرتم واركبوا الهاجى[١١] دا الجمل المولد العايجى[١٢]
واللى سفرتم واركبو لعشارى دا العايجى الأحمرى[١٣] الهنداوى[١٤]
العبابدة ولاد جاسيين مايدبحوش إلا الجعود[١٥] السمين
يا جمال أبوى يا مربعة[١٦] برسيم علشان تمر[١٧] ع الجسا واللين
سوجو البهايم يا جَمالة الجصير بعيد والعرب عطشانه

وصلة الفلاح بدابته ليست قاصره على أنها تشاركه العمل ، بل هى تعاشره

---

(١) البلاد (٢) اضرب (٣) الأفراح (٤) نسبة إلى برديس
(٥) سوف نحصد (٦) القمح (٧) من الأجرن (٨) المخادع
(٩) و (١٠) سقيتنا بعد الشراب الحلو مراً علقما (١١) الهجين (١٢) المدلل
(١٣) الأحمر (١٤) نسبة إلى قبيلة الهند ندورة (١٥) العقود (١٦) يامن طعمت فى موسم ربيع (١٧) نصر .

وتساكنه كوخه ، ويعتمد عليها فى طعامه ، ويعتبرها مصدرا للكسب ، ويعتقد بأنها مثله عرضة لتأثير القوى الخفية وأن لها عواطف وإدراكا ثم إن عادة معاشرة الفلاح المصرى للحيوان قديمة للغاية ، فمصر كانت إحدى المناطق الأولى التى استأنس فيها الإنسان الحيوان وسخره فى الزراعة .

يقول هيرودت عن تلك العادة أيام الفراعنة :

« يقضى الناس الآخرون حياتهم فى معزل عن الماشية وأما المصريون فتساكنهم دوابهم » .

وقد تركت تلك العادة فى الأدب الشعبى أثرها فى تركيب الصور والمعانى فى الأمثال والحكم والشعر ، وتركت فى أغانى العمل أساليب المناجاة التى يوجهها الفلاح إلى دابته ، فيبثها لاعج حزنه وشكاته ، ويعتذر إليها عن شظف حياتهما ، بل وليس أمرا نادرا أن يبوح لها بأسراره ومشاكله العائلية .

فى الأغنية التالية حوار بين الثور والبقرة من ناحية والعامل الذى يسوقهما ويعتذر إليهما بأنه ليس هو المسئول عن شقائهما ولا شيهما « بالفرقلة » ذلك بأن العتبى ينبغى أن تسدد للذى « عد » فيهما الثمن ـ أى صاحب الأرض :

الطور اشتكى منى وجال يا دراعى
فرجلتك تاجى على الأوجاعى
البجرة جالت مالى مجدارى [1]
دا الحيل والجوة للتيرانى
عتبكم على العلاف [2] ونا مالى
عتبكو ع اللى عد فيكو المالى

(١) ليس لى من حول (٢) الذى يقدم العلف — صاحب البقرة :

والشكوى التى تذيعها أغانى العمل ، منطقية مع شدته وقسوة العمل بتلك الأدوات البدائية ، وقد أوردنا فى أدب الشكوى نماذج لها من أغانى العمل ، ونكتفى هنا بايراد صورتين أولاهما صورة الساقى بالشادوف يشكوه فيقول إن العود قد اشتبك وجسمه فصارا شيئا واحدا وأن سبب مرضه هو الدلو اللعين :

صبحنا العـود خشب وجـلود
والعـود عايب بَـكّى الشـايب
سبب بـلاى (١) دلوى اللى معـاى
سبب مـرضى دلو الجرغى (٢)
جِدْعك ياسجر (٣) شبعنى جـدر (٤)
والله خشبه مخلف (٥) علـيا ولـف

والثانية صورة المرأة تطحن الحب بالرحى الثقيلة فتسجل وطأة العمل بها وتقول إنها صارت عبدة .

ركبونى الرحا وجالو شديدة
يا كلم بالهنـا والليالى السعيدة
طحين الرحى ع البنات جاسى
وانا عجوزة من عجاب ناسى
طحنت الرحاية ماجبت لى حيـل

---

(١) بلوتى ت (٢) اللعين (٣) ياشجر (٤) أترعنى سخطا (٥) داثرنى ومشلبك بجسمى
(٥) بقايا أهلى

ليه العجوزة اللى ما تنام الليل ؟ [١]
طحـين الرحاية ع الشباب عذاب
ليـه العجوزة وخادم الأحبـاب ؟
نزلونى سوج العبيد ورضيت [٢]
وعيطونى[٣] باسم المرة مارضيت
ونادو وجالو يابخيته[٤] رضيت

* * *

التساند وتبادل العون

يظهر أدب العمل التقليدى الكثير من معانى التساند وتبادل العون والمقايضة بثمرات الإنتاج ، فبالإضافة إلى أغانيه التى يشترك فى أدائها العامل الأجير نفسه وصاحب العمل الفقير المضطر إلى أن يعمل بيديه ، نلقى « الحواديت» تحتفى بأصحاب الحرف اليدوية ، الذين يختلفون عن العمال الصناعيين فى أنهم يملكون أدواته . فى حين أن الآخرين لا يملكون شيئا البتة سوى قوتهم البدنية ، وهذا الاختلاف ذو أثر فى تكوين نفسية كل فريق منهم ، وفى تشكيل عواطفهم ومقاييسهم للحياة ومشاكلها ، وفى إبراز الوحدة بينهم كما هو الحال مع العمال الصناعيين أو على العكس فى إضعاف تلك الوحدة ، كما هو الشأن مع أصحاب الحرف .

وحسبك أن تقارن موقف كل فريق منهم من العلاقة بينهم وأصحاب العمل ، أو موقفهم من القضايا الوطنية والسياسية العامة ، لتتبين أن الوجدان الحضارى يلازم العمل بالآلة تقدما أو إنتكاسا حسب درجتها هى ، فالعمال الفنيون أعلى

(١) لماذا يجعلون العجوز — التى لا تنام الليل — تطحن بالرحى .
(٢) ثم جعلونى عبدة وأمة (٣) نادونى (٤) يابخيتة — ياعبدة .

قدماً فى سلم الوجدان الحضارى من غير الفنيين ، والعاملون بالآلة الميكانيكية أرفع درجة فيه من أصحاب الحرف اليدوية .

ولقد لفت نظر دارسى الآداب الشعبية أن العمال الصناعيين ليسوا هم أصحاب أدب العمل التقليدى ، ذلك بأنهم وجدوا فى المدن والحواضر ، ولازموا أهم مقومات الحضارة الحديثة أى الصناعة ، وتأثروا بها وعاشوا مشاكلها ، وأما العمال الزراعيون والفلاحون وأهل الحرف عامة ، فقد لزموا الزراعة أقدم شكل لاكتساب العيش ، ولزموا القرية ، وانحدر إليهم ميراث عريق مستقر من المعرفة والفن والمعتقدات الشعبية ، وأنهم هم الذين صنعوا أدب العمل وحاموا عنه وتذوقوه ، ومن ثم فنحن حين نتحدث عن أدب العمل نقصد أدب الفلاحين ، عمالا ومزارعين وحرفيين ، وهؤلاء لم يعرفوا نظام الأقسام أى التخصص ، بل الأمر عندهم إشتباك شامل فالنجار فى القرية قلما يتوقف عند حد النجارة وإنما كثيراً ما يشتغل بالزراعة وإذا هو اشتغل بالأولى لم يتخصص فى فرع منها ، على ما نفهم نحن كلمة التخصص فى الصناعة ، وهو على أية حال يرتزق من الزراعة ، فيتناول أجره عينا ، وكثيراً ما يتناوله عند ضم المحصول ، فهو أقرب ما يكون مبادلا لسلعة مصنوعة بسلعة أخرى ينتجها الفلاح . أى أن نظام المقايضة هو المعمول به أكثر من نظام الأجر والثمن النقدى المدفوع.

والشأن عينه ينطبق على الحداد والحلاق و « المداوى » و « السقا » بل وتمتد عمليات التبادل إلى صغار التجار المقيمين بالقرى فلا نزال نرى بائع السجائر يبادلها بالبيض ، وبائع « الترمس » والخيط يبادلها بالقمح أو « الذرة » وبائع « الحلاوة العسلية » يبادلها بالزجاجات أو الصفائح الفارغة ، وكل ذلك منحدر إلينا من الإقطاع وما قبله حيث كان إنتاج السلع موجها للاستهلاك المحلى فى القرية وغير موجه إلى السوق العام ، وكان قائماً على المقايضة لا البيع بالنقد . ومؤدى هذا أمور ثلاثة :

الأول : أن جمهرة منشىء أدب العمل ورواته هم كل من يساهم فى عملية الإنتاج الزراعية ، كادحين كانوا أم حرفيين أم صغار ملاك .

الثانى : أن الانتاج عندهم يتم على غير أساس من التخصص وفى غير دائرة الأقسام .

الثالث : أنهم يتبادلون السلع التى ينتجون تبادلا مستمراً برغم انتشار التعامل بالنقد .

وهذا بالطبع يتردد فى أغانى العمل ، على أشكال متباينة ، هو يتردد فى شكل الأغانى وطريقة أدائها ، فتلك يساهم فيها « كورس » غالباً وقائدها يكون أكثر العمال دراية بالعمل وأقلهم بذلا فيه أو يكون صاحب العمل المساهم معهم .

وهو يتردد فى معانى الأدب نثره وشعره .

وبين أيدينا أغنية لعب يقولها الأطفال نسمع فيها احتياج كل صاحب حرفة للآخر ، فالمغنى يعدك بأن يقص عليك « حدوتة فى الزيت ملتوتة ، ويقسم ألا يقولها « إلا لما يجى صاحبها » ولكن صاحبها « ع السطوح » .

والسطوح عاوزة سلم
والسلم عند النجار
والنجار عاوز مسمار
والمسمار عند الحداد
والحداد عاوز بيضة
والبيضة فى بطن الفرخة
والفرخة عاوزة قمحة
والقمحة فى الطاحونة

والطاحونة عاوزة لمونة
واللمونة فى الجنينة
والجنينة عاوزه مية
والمية فى الوابور
والوابور عاوز مجرور
والمجرور فى البيت
والبيت عاوز زيت
والزيت عند الزيات
والزيات عاوز محرات
والمحرات عند الفلاح
والفلاح عاوز سلاح
والسلاح عند الحداد
والحداد عاوز مسمار
والمسمار عند النجار

ثم تلف الأغنية من جديد فى نفس الدائرة المشتبكة من النجار إلى صاحب الفرخة إلى الطحان إلى « الجنايني » إلى وابور المياه إلى البيت إلى الزيات إلى الفلاح ..

إنها دائرة المجتمع الشعبي الفلاحى ينتج كل واحد فيه سلعة ما ولكنها لاتكفيه بل هو محتاج إلى إنتاج الآخر ، وهذه حال ذلك المجتمع واقعاً ، وثقت المصلحة بينه ، فتساند ؛ وأتت مأثورات الأدب تصور هذه الحال .

الأمثال تقول لنا « إيد على إيد تساعد » و « شعرة من هنا وشعرة من

هناك يعملو دقن » و « بارك الله فيمن نفع واستنفع » و « يد الله مع الجماعة » و « البركة فى اللمة » و « البركة فى كثرة الأيادى » .

ثم نمضى فى القرية فنرى أناساً يدفعون ثقلا أو يشدون حملا ، فينضم إليهم بعض السابلة ، يعاونونهم بلا أجر ونرى الفلاحين يحيى بعضهم الآخرين حين يرونهم يعملون فيطلبون لهم مزيداً من القوة والعافية ، ذلك هو الإحساس باشتباك المصلحة فى العمل ، واشتباك العاطفة نحوه .

ثم انظر إلى طريقتهم فى إلقاء أغانى العمل . . العادة أنهم ينقسمون إلى مغن فرد يقود بقية العمال ، ويمسك بخيط الموضوع فيزيده ، ويحور النغم حسب ضرورة العمل ، وأما الآخرون فجوقة لايباح لهم أن يخرجوا على الموضوع والنغم اللذين يبدأهما قائد الأغنية .

وهذه الطريقة الجماعية مفتاحها بيد قائد الجوقة ، أحياناً يتولى هو معظم الغناء ، متى كانت الحركة الجسمية التى يؤديها العمال طويلة وشاقة وأحياناً يلقى الجانب الأقل حين يكون العكس . وفيما يلى أغنيتان الأولى يؤدى معظمها قائد الجوقة والثانية يؤدى العمال غالبها :

— ١ —

قائد الجوقة الفرد : الحلوانى الحلوانى
الجوقة الآخرون : الحلوانى

الفرد : الحلوانى أبو حلاوة
الآخرون : الحلوانى
الفرد : كبش ودانى
الآخرون : الحلوانى
الفرد : مناه بنيه يجوزهالى

الآخرون : الحلوانى

الفرد : معاه جاموسـة يرعيهانى

الآخرون : الحلوانى

الفرد : الله يعطيهم العوافى

الآخرون : الحلوانى

الفرد : سلم رجالى أمال على حالى

الآخرون : الحلوانى

* * *

— ٢ —

الفرد · أم الجدايل

الجوقة : أم الجـــــدايل يابيضة

الفرد : أم الجدايل

الجوقة : واردافها بطيخ جزاير

الفرد : وأم الجدايل

الجوقة : نهودها رمان جناين

الفرد : أم الجدايل

الجوقة : شعورها نازلة خبايل[1]

— ٣ —

وأحيانا ينقسم العمال إلى فريقين ، يبدأ أحدهما فيرد الفريق الآخر :

---

(١) منسدلة كـثة تخبل العقل .

الفريق الأول : اتدحرجى يابيضة في السكرم نجى بلح

« الثانى : « « « « « « «

« الأول : « بدلالك إن شاء الله الدنيا تيجى جدح[1]

« الثانى : « يابيضة في السكرم نجى بلح

« الأول : اتدحرجت البيضة خلت جلبى انشرح

« الثانى : اتدحرجى يابيضة فى السكرم نجى بلح

« الأول : اتدحرجى يابيضة فى السكرم نجى لمون

« الثانى : « « « « « « «

« الأول : « بدلالك إن شاء الله الدنيا تيجى مليون[2]

« الثانى : اتدحرجت البيضة خلت جلبى ممنون

المعتقدات والآداب الاجتماعية

وثمة سمة أخرى لأغانى العمل ، تلك هى احتفاؤها الشديد بالمعتقدات والمعارف والآداب الاجتماعية ؛ فبالإضافة إلى البداية والخاتمة التقليديتين واللتين كثيرا ما تكونان حمدا لله وصلاة على النبي أو ذكرا لأحد الأولياء فقد أجرى العامة الكثير من أغانى عملهم فى موضوعات الخوارق — التى تضرب لها مثلا فيما بعد بتحرير السيد البدوى لحضرة الشريفة — وملؤها بإشارات أسطورية ، والحق أن هذه الناحية جد هامة تدلنا على اختلاط الكدح للسيطرة على الطبيعة بالظن الغيبى نتاج المجهول منها والمتعذر على سلطان البشر كما قلنا .

ولا مراء فى أن العاملين بتلك الأدوات فى حرف ومهن عسيرة لاضمان لثمراتها ، يميلون إلى الاستعانة بالقوى الخفية رجاء أن تعينهم على إنجاز العمل ،

ـ ١ ـ و ـ ٢ ـ المعنى : اتخطرى يابيضة ولو تضاءلت الدنيا فأصبحت قدحا أو تعاظمت مليون مرة .

وأن تمس الزرع أو العمل نفسه أيا كان ببركتها ، فتتحقق الوفرة والنماء .

فيما يلى نماذج مختلفة لأغان تلقى عادة فى بدء العمل :

— ١ —

صلاة النبى

القرد : صلى على النبى صلى

الجوقة : صلى على النبى صلى

القرد : « يامسلم صلى

الجوقة : « « «

القرد : سعيد من راح وزاره وشاهد أنواره

الجوقة : صلى على النبى صلى

القرد : شرف محمد نبينا

الجوقة : صلى على النبى صلى

القرد : يامصر ما إنك بعيدة

الجوقة : صلى على النبى صلى

القرد : حل الجلوع الجديدة

الجوقة : صلى على النبى صلى

— ٢ —

حجاج مكة (من أغانى الساقية والنورج)

حجاج مكة حملو بالفيل

دول حملو فلفل وجنزبيلى

الله يهنيهم ويستر دينى
يارب صبحنا صباح الخير
صباح الخواجة ما علهشى دينى
يارب صبحنا صباح جديد
كهلال العيد
يارب صبحهم صباح الخير
صباح أمارة فوج ضهر الخيل
يارب يا فتاح تيسرها لى
وأنت الحوى ونا لجير الحالى
يارب يافتاح ياعليم
افتح لنا الأبواب يا كريم
أول كلامى أجول فى مدح الحبيبى
اللى تفل على جرح العليل يطيب
من يوم حدا الحادى جرت مدامعى
أبويا يوصينى ونا ما سامعى
من يوم زيارة سيدنا المنياوى
والجرح عين والطبيب مايداوى

— ٣ —

أغنية عزيق

صولى[١] على الهادى .. صولى دا غية . مرادى

(١) صـلى .

صولى على نبينا صولى ع اللى يشفع فينا
« التهامى « على عالى الجامى
صلى ون صليتو صولى دا خير ريتو[1]
صولى على ابن رامة « على المظلل بالغمامة
يو[2] على يابو طالب يو على سرك غالب
يو على إسحب سيفك يو على واضرب على كيفك
يو على واركب مأمونك « الكفرة جولك

* * *

وأثناء العمل قد يفد رجل ذو مقام فيحييه العمال بأغنية ، أو قد يقدم لهم صاحب العمل شراباً ، فيردون شاكرين بأغنية ، فإذا أضفت هذا إلى قواعد الآداب الاجتماعية التى تتضمنها تلك الأغانى ، استبان لك أن هذا الفرع الغنائى شديد المحافظة على العرف .

هذه أغنية أنشأها العمال فور اللحظة حين قدمهم زائر كريم ومنحهم بعض النقود :

المغنى : مرحباً مرحباً باللى حبا[3]
الجوقة : حبا حبا ياللى حبا
المغنى : باشا كبير دا اللى حبا
الجوقة : حبا حبا ياللى حبا
المغنى : حط ايده فى السيالة[4]
الجوقة : حبا حبا ياللى حبا

---

(١) صلوا فهذا خير ما رأيتم (٢) يو على — ياعلى
(٣) من جاء . (٤) فى الجيب .

المغنى : وجال خدو ياشغـالة
الجوقة : حبا حبا ياللى حبـا
المغنى : ياللى نهيتو الشغل ده
الجوقة : حبا حبا ياللى حبا
المغنى : وصار مبسوط بالشغل ده
الجوقة : حبا حبا ياللى حبا

***

ولا تُغفل الأغانى تفاهة الأجر الذى يناله العامل الزراعى ، ولا فقر النصيب الذى يحصل عليه الفلاح أو صاحب الحرفة اليدوية ، وكثرة أغانى العمل ، تصف لنا شقاء القائمين به وبؤسهم ، ثم تأتى أغانى الزواج ، وقصصه ، فتستنكر الزواج من هذا الجمهور الفقير البائس ، وتختار للفتاة أميراً من الأمراء أو غنياً من الأغنياء .

إليك أغنية زواج تسجل رفض الفتاة الاقتران بالعامل والفلاح والنجار و « الزبال » فأولاء يعنون لها حياة المسغبة والخفض . . إنها لاتريد واحدا يوقظها قبل مطلع الشمس ليأمرها أن « تفت له العدس » وإنما تبغى الذى ييسر لها الإفطار لبنا طازجا وفطائر شهية :

« وحياة أبوى ودراع أبوى ما ناخـد السجا
جلبى عليـه جلبى عليـه من شيلة الجربة
وحياة أبوى ودراع أبوى ماناخد الزبال
يصبح يجول يصبح يجول زبل الحمام بكام
وحياة أبوى ودراع أبوى ما ناخـد النجـار
جلبى عليه جلبى عليه من شيلة المنشـار

وحياى أبوى ودراع أبوى   ماناخـذ الفجـرى
يصبح يجول يصبح يجول   فتى عـدس بدرى
وحياة أبوى ودراع أبوى   لنـاخد الشبعان
يصبح يجول يصبح يجول   فتى فطـير بدهان

* * *

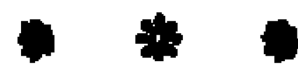
تلك هي أغانى العمل وخصائصها ، ولقد لفتت وفرتها فى أدبنا الشعبى نظر جامعى نصوصه ، نخصها ماسبيرو مثلا بثلث مؤلفه تقريباً وكتب يقول :

« إن ميل المصريين الطبيعى إلى الغناء ، يرجع إلى اعتيادهم تنسيق حركاتهم أثناء العمل ليتخففوا من بلادته وركوده ، ولذلك يغنى الملاح وهو يجدف والفلاحون وهم يرفعون الماء ، والحمالون وهم يدفعون الأثقال بالعيدان ، ويغنى الرجال والنساء والصبية أثنـاء معاونتهم للبنائين فيجلبون لهم الطوب والأحجار ويزيلون القمامة ، وبالمثل يغنى باذرو الحب ، وحاصدو الزرع ، وكافة العمال الآخرين ».

ومن السابقين إلى درس أغانى العمل ـ بعامة ـ العالم الألمانى كارل بوخر الذى أصدر مؤلفه « النغم والعمل » عام ١٨٩٦ ، وخلال الأعوام التى تلت ذلك ، انتبه الباحثون إلى ميدانه ، ومن ألزم المراجع لدارسى هذا الفن فى أدبنا كتاب سوكولوف المشار إليه فيما قبل ، فهو قد وضع الأسس العامة لدرس أدب العمل ، ثم تلك الكتابات الخاصة بالحضارة المصرية القديمة ، ومكانة العمل من الحضارات عامة وارتباط مايسميه تشايلد بطلب الطعام بانتشـار المعرفة وتنشيط الحيوية الفنية لدى الإنسان ولمن يريد التوسع فى هذا المجال أن يرجع إلى « الحياة والعمل فى أزمنة ماقبـل التاريخ »[1] لرنارد وكتابى تشايلد

(١) Life and work in pre—Historic—Times — Renand

« الانسان يصنع نفسه » و « التقدم والتنقيب عن الآثار » والفصول التى عقدها موريه فى مؤلفه « النيل والحضارة المصرية »[1] عن وضع العمال فى مصر الفرعونية وكذلك بيرين فى مؤلفه « تاريخ الأنظمة » وديكوجيس فى « مراحل التاريخ » بجزئية وجلوفر فى « العالم القديم » وإكل فى « الشرق الأقصى منذ عام ١٥٠٠ »[2] .



الأدب واللعب واللهو

جانبان متلازمان يعرضان لدارس أدبنا الشعبى ، حين يتصدى لدرس جهاد الفلاح فى سبيل العيش ، وهذان هما جانب العمل وجانب الفراغ ، ولقد رأينا فى الصفحات السابقة ، كيف أثر وجود الفراغ فى أنواع من الأدب أولاها المنادمة والتسرية عمن تفرغوا من العمل ولكننا نتناول هنا الفراغ فى أدب العامة فى القرية والمدينة وهو إما مبذول للتسلية البريئة وإما ضائع فى اللهو .

وكما أن أدب العمل أنبتته الضرورة كما رأينا ، فأدب الفراغ أوجبته الحياة الزراعية ، التى لا تخص العمل بوقت محدد وساعات معينة وتجعل للفراغ جانباً آخر معلوماً . وإنما هى خليط من العمل والبطالة ، فالفلاح يمضى من الحرث إلى البذر إلى الحصاد فى أوقات متباعدة ، يتخللها فراغ لا يحدده هو بل تتحكم فيه عوامل خارجية على سلطانه ، ويصعب على الباحث المدقق أن يقطع بمدى العمالة أو البطالة عند فلاحينا ، فنكتفى بالتحديد التقريبى ، وعند الوصف نكتفى بالقول أن حياته عمالة غير مستمرة أو هى أشبه بالبطالة .

---

(١) Le Nil et la Civilization Egyptienne—Morets

(٢) The Far East Since 1500—Eckel .

والفلاح ذاته لاينظر إلى الوقت نظرة حاسمة ، تجده يؤرخ للميلاد والوفاة بحوادث هامة دون أن يعنى باليوم والساعة ، ويضرب لك ميعاداً فى « المغرب » أو « بعد كام يوم » أو غير ذلك من الفترات الزمنية غير المحدودة تحديداً حاسماً ويصور لك ضياع الوقت عنده بأمثال قوله :

« إقلع طاقيتك وفليها كله فوتان فى النهار »

ذلك بأن طريقة عمله وإنتاجه وحياته مستأنية متراخية والوقت معها هباء لاقيمة له ، يتقارب فيه العمل من البطالة ، ولا يعود الجهد المبذول بنتاج ذى بال .

اللهو

وأول ما يلفتنا فى طرائق تمضية الفراغ أنها لاتستهدف إشباع حاجات ذهنه وترقية الوجدان الحضارى لديه ، بل هى وسائل لقتل الوقت بمسرات قتيرة ، واستجابة للاشتهاء ، فنجد أكثر الأماكن ازدحاماً بروادها « المقاهى » فى المدينة و « والدكاكين » فى القرى وكذلك « الغرز » و « مشارب البوظة » و « الخمير البكر » وهى فى السوق والمولد والفرح وبجوار أماكن العمل ، ومن هذه الأماكن ازدهرت النكته والأدب المكشوف وعاشت السيرة وأدب المخدرات والكيوف ، وشعت شخوص الماجنين والسكارى والمعربدين و « المساطيل » وأبناء الليل ، وإليها اختلف الشعراء الجوالون والقصاصون المحترفون و « والغوازى » والمغنون وأبناء الفن عامة .

والذى يرجع إلى تاريخ مصر الوسيط والحديث ، يقع على محاولات عدة قام بها الولاة وأولو الأمر لوقف ذلك المجون ، فياطالما أهرقوا الخمر وصادروا الحشيش وحرموا المواخير ، ولكن استمرت تلك فى وجودها ، وما تزال ، ولو قارنت عدد القهاوى الذى أثبته لين أوائل القرن الماضى بما أورده على مبارك فى

« الخطط التوفيقية [1] » ثم بإحصاء رسمي حديث لألفيتها اضطربت. وزادت وتكاثرت أماكن اللهو الأخرى في الريف والحضر على السواء.

ويبدو لك أن الذين كانوا يجتمعون في المقاهي والبارات خلال القرن الماضي مارسوا نفس العادات التي يمارسها رواد اليوم . . . يحدثك الأديب الماجن حسن الآلاتي في كتابه « ترويح النفوس » فيقول :

« إعلم أن الباعث لي على تأليف هذا الكتاب وصرفي في تأليفه ثلاثة أيام من عنفوان الشباب ، هو أني كنت مع جماعة من الإخوان ، أصلح الله لي ولهم الشان ، وأسكنني وإياهم جنات مكان ، وكنا نكثر في بيوت بعضنا السهر ، ونغوص في بحور أفكارنا نطلب الدرر ، وكان منا السمير والنديم والبذيء والفهيم والفاضل والجاهل والناقص والكامل والألكن والفصيح والمريض والصحيح والشجاع والجبان والعزيز والمهان وكانت هيئتنا الإجتماعية وجلستنا الاختراعية مشتملة على سائر الفنون من معقول ومقول وجد ومجون ولما زاد عددنا وكثر مددنا وضاقت علينا البيوت وكدنا من كثرتنا نموت اتخذنا مركزاً أميناً وحصناً حصيناً وهي قهوة لطيفة في شارع الخليفة ولما تم الانتظام ورضينا بهذا المقام سمينا هذه الجلسة الغرا بالمضحكخانة الكبرى » .

فالقهاوي إذا كانت على أحسن حالاتها أماكن للهزر والإلتقاء بأشتات المتعطلين ولكن كلة الآلاتي السابقة لاتعطينا حقيقة الحال ، فهذه الأماكن وأحياؤها بالأزبكية وبولاق وغيرهما ، كانت طوال فترة طويلة، مسارح لاجتناء المسرات الحسية والتدلي بالشذوذ في العلاقات الجنسية وتصوير ذلك كله نكاتاً وأزجالا وقصصاً .

---

(١) الجزء الأول صفحة ٩٥ .

وإذا كانت تلك حال العامة من التفسخ فى المدن فإنها فى القرى لا تفترق عن ذلك — فأوقات الفراغ التى تصرف لهواً ماجناً سمة جمهور كبير ممن يستطيعون البذل بل وممن لا يستطيعونه، وهو نتاج حياة آمنة لا تستفز الفرح بها ولا الانتشاء السليم بأحداثها فليس يسجل الإنسان فيها انتصارات على الشدائد ولا يبتدع ما يؤكد ذاته كخالق يستطيع أن يقهر الطبيعة ويفهم غوامض الغيب .

وإذ كان مقياس الترقى فى أى مجتمع هو مدى ما يوفر من راحة وفراغ للعاملين . وتقليل ساعات العمل، فليس ذلك إلا مقترناً بدعم النشوة بالحياة، والتغنى بأمجادها والفرحة بها، وإدراك مسراتها .

ولكن أوقات الفراغ عندنا عاطلة من هذا كله، ينسدل عليها اليأس من الحياة وتتهافت قيمة الزمن فيها، ويشيع خلالها الهروب من المشاكل الضاغطة، فينحصر الهم فى اهتبال المتعة العارضة، واختلاف المسرة الشائهة، فالانبساط فى المفهوم العام عربدة وتدل وتمرغ فى الوحل، وفقدان الإدراك . . إن ثمة وازعاً يزع هؤلاء إلى الفرار مما هو حقيقة واقعة .

لقد بسطت عهود القهر الإقطاعى، ثم الغزو الأجنبى ظلها لخمت تلك الطرائق فى اللهو، وزادتها، فالحشيش قد ذاع فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى، وضربت المسكرات أوساط العامة، وانحرفت الأمزجة إلى الشذوذ على أيام المماليك ثم صحب الغزو الأجنبى لمصر تشجيع متعمد لهذه الكيوف .

خذ مثلا حال مصر بعد الاحتلال البريطانى فماذا ترى ؟ كانت حركة الإحياء الفكرية والوطنية قد بدأت تظهر فى سبعينات القرن الماضى فلما كان الاحتلال

حرم المصريين الانطلاق قدماً ، وبلغ الارهاق مداه ، وعرف المصريون عندذاك أنواعاً من اللهو الماجن ، أضيفت إلى ماعرفوه أيام الحملة الفرنسية ومن قبلها أيام الأتراك والمماليك والأمراء ثم أن التفسخ دب فيما يسمى بالأوساط العالية والوسطى بأسرع مما دب فى العامة .

لنقرأ ما كتبه حسن الألاتى يصف الحال فى الثلث الأخير من القرن الماضى :

بطلوا الناس العذارى والغوانى بالدكورة المرد أولاد الزوانى

دور

مثل قوم لوط الرسول لما تمادى بغيهم والفسق صار للكل عادة
جاهم الوحى الأمين جبريل ونادى بالهلاك والخسف لأولاد الزوانى

دور

والشهادة الزور فشت والفسق شايع والزنا صار له دكاكين فى الشوارع
والكلام الحق عند الخلق ضايع والضلال فى وقتنا قال آن أوانى

دور

والحبجى فى البلد مسموع كلامه والخرجى معتبر عالى مقامه
والمليح اللى خرق عريه سخامه من تبانه يدعى والمعانى

دور

والعيال من كترهم ناصبين شوادر فى الطريق لكن لهم قواد فواجر
شىء هتيكة يا أخى إسمع نوادر عمى متولى وأخوه الاسكندرانى(١)

---

(١) صفحة ١٩١ من كتابه . السابق

ولعبد الله النديم أزجال كثيرة فى الموضوع ذاته وكذلك تناوله صنوع فى صحفه العامية .

والأغنية التالية كانت شائعة أوائل القرن الماضى ومنتصفه :

قوم بنـا ياخلى نسكر
تحت ضــل الياسمينة
نتطف الخوخ من على أمه
والعوازل نايمينا
دوس ياللالى (٣ مرات)
عشق محبوبى فتنى
فايته عليه مالية الأرجيلة
ومية المورد فى الأرجيلة
أتابى البنية عاملة لى حيلة
ميتى يا جدع تسـكر

* * *

فنون التمثيـل ووظيفتها :

وإذا كانت وسائل اللعب وتمضية أوقات الفراغ ، هى الوجه الآخر لوسائل العمل وأوقاته ، فإن بعض الفنون ـ التى استخدمت لتقديم أنواع من الترويح ـ لاتقف عند هذا الحد ، وينبغى أن نبحث فيما كانت تحمله لجمهورها من معان ، وما ترسخه فيهم من قيم ، وما تسجله من مظاهر الحيـــاة الشعبية بل تفاصيلها .

ومن هذه الفنون ، التمثيل الذى ثار حوله جدل — ولم يزل يثور — بين الدارسين .

وهناك أدلة كافية على أن قدماء المصريين عرفوا نوعًا من الرقص الدرامى[1] ومن تمثيليات الأسرار أو التمثيليات المحجبة ، وأن بعض هذه الفنون ، كان يؤدى داخل المعابد ، وبعضها يؤدى خارجها ، وكان منها تمثيليات (كتمثيلية منف والتتويج) تدور حول موضوعات مرتبطة بالنظم الأسطورية والمعتقدات القديمة .

وقد يمكن الاستدلال على أن المصريين استبقوا بعض هذه الفنون فى المراحل التى شهدت المخالطة الثقافية بين أهل مصر الفرعونية والقبطية ، وثقافات اليونان ، وحكم الرومان ، ومن المؤكد ، أن الدراما الأغريقية لم يكتب لها الذيوع أو الاستمرار فى مصر والشرق الأدنى. فبالرغم من أن الإسكندرية ، التى أنشئت عام ٣٣١ ق . م — مالبثت حتى أصبحت عاصمة ثقافية كبرى للحضارة الهللينية ، إلا أن إدخال الدراما الأغريقية فى حياة مصر الثقافية كان أمراً مصطنعا لم يكتب له البقاء .

وإذا ذكر تاريخ المسرح أن المبانى المسرحية اليونانية فى مصر والشرق تدين بوجودها لفتوحات الاسكندر المقدونى أو أن بعض المثقفين السكندريين وهم — البيلاديون الثمانية — قد جمعوا وصححوا تراجيديات كلاسية أغريقية بهدف بعث هذا الفن — أو أن الدارسين قد عثروا على ما يثبت أن ازيكلوس قد نظم تراجيديا « الخروج » على غرار التراجيديات الأغريقية ، فإن ذلك [illegible]

---

(١) صفحة ٢٤ من كتاب « المسرح — ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل وصنعة المسرح » لشلدون شنى طبعة ١٩٥٨ .

The Theatre - Sheldon Chenney.

لا يطلع على أن المصريين — فيما قبل الفتح العربي — كانوا يمارسون هيئة الفن التمثيلي المثقف ممارسة متصلة أو مؤثرة .

ونحن نعرف أن أنواع الملاهي العامة التي كانت موجودة في مصر أيام الرومان قد شجعها ميل الحكم الروماني إلى توظيف هذه الملاهي لتلهية العامة[1] ونعرف أن هذه الملاهي كانت سوقية ، وكان من أهمها التمثيل الإيمائي ، والرقص التمثيلي والغناء .

ولأسباب شتى ، درجت هذه الأنواع ، عبر القرون المتوالية ، فكان الرقص والغناء والتقليد الكوميدي ، والتمثيل الساخر — أو المساخر التمثيلية — مستمرة حتى نكاد ، نجزم بأن بقايا هذه الفنون ، قد أثرت في فن المسرح العربي المصري الحديث عندما شرع بعض الفنانين ، يتأثرون الصيغة الأوربية منه ويقدمون نماذجه أمام الجمهور[2] .

غير أننا نلاحظ أن بعض هذه الفنون بدأ من دائرة الممارسات الاعتقادية كالرقص والتمثيل الإيمائي — وانتهى إلى أن يكون دارجاً في مجال اللعب والتسلية .

وإذا كانت نصوص التمثيليات المرتجلة ، غير ثابتة أو موجودة ، فإن بابات خيال الظل — القديمة بل تلك التي كانت ذائعة في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن[3] — تكفي للتعرف على عادات كثيرة ، وأنحاء شتى من الحياة الشعبية .

---

(١) راجع صفحات ٦٢ إلى ٨٧ و ٢٣٥ إلى ٢٤٨ من
Leisure and Pleasure in Roman Egypt- Jack Lindsay.

(٢) راجع مقال « المسرح العربي المصري كظاهرة ثقافية » للمؤلف المنشور في مجلة المعرفة . عدد يوليه ١٩٧١ .

(٣) راجع السرماطة في أزجال خيال الظل — مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٤٩٧٤ .

وتحفل هذه البابات بوصف أماكن اللهو ، ومجالس الشراب ، وأنواع الملاهى والتسلية .

وقد تحفل كذلك بتسجيل أنواع السلع التى كانت رائجة ، والعقاقير والأعشاب وغيرها مما كانت تشتمل عليه محلات العطارة — وكذلك هى تشير إلى بعض الصنائع اليدوية كالحفر على الخشب ، وفن التطعيم والتكفيت والتعشيق ، وما إلى ذلك .

ويحرص منشئو هذه البابات — على أن يذكروا من التفاصيل ما يكفى غرض الباحثين فى العادات والطبائع . فإذا بدءوا فى القاء الاستقبالات والأدوار قدموا أدواراً فى وصف القاعات والأماكن والفراش والستائر والأطعمة وأنواع الفاكهة والنباتات[1] — وكثير منها ، كان يزرع فى مصر ، كما أن بعضها كان يستورد أو لم يكن مصرياً قديما .

ويكفى أن تراجع نماذج من هذه البابات لنعرف — على سبيل المثال — أن محلات العطارة ، لم تكن تبيع ماتبيعه الآن فحسب ، بل كانت تطرح بين أيدى المشترى ، أنواعا من الفاكهة والحشائش والنباتات وغير ذلك[2] .

وإذا اعتبرنا أغانى اللعب ، وأغانى البشرية ، وبابات خيال الظل وغيرها

---

(١) راجع أدوار ١١ ، ١٢ فى وصف البستان فى المخطوطة المشار إليها — فهى تذكر فاكهة الرومان والتفاح والبرقوق والمشمش والتين والسفرجل والخوخ والقشطة والكمثرى والعناب والبندق والقسطل والجوز والخروب والوشنة والكباد واللوز والكريز والقراصية والموز والتفاس والليمون والزيتون والبرتقال والاترنج والعنب .

(٢) راجع أدوار وصف العطار فى المخطوطة السابقة فهى تذكر البنفسج وجوز الهند والتمرهندى والخيار بالاضافه إلى الفسوخ والجاوى والزعفران والمصطكى واللادن والياسمين والبردقوش

من النصوص الموضوعة للتسلية والامتاع ، فسنجد أنها تحمل قدراً — لاغناء عن دراسته — من المعلومات الخاصة بالبيئة ومسالك أهلها فى حياتهم اليومية ذلك أن هذه النماذج ، — نوع من الوثائق النفسية والاجتماعية فضلا عن أنهـا شواهد دالة على أسلوب العامة فى تمضية أوقات الفراغ .

* * *

اللعب

وأما جانب اللعب والتسلية فأول مايلفتنا فيه ، أن طرائقه قليلة وأدواته فقيرة ، ولا نحسب أنه يستطاع مع الإملاق وانخفاض مستوى المعيشة والتخلف عن ركب الحضارة . إلا أن تـكون وسائل التسرية واللعب عصا وكره من خيش وطوبا وحجارة ومنديلا ، وإلا أن تكون طرائق اللعب بدائية ساذجة .

فالأطفال حين يجتمعون للعب « أول سنو » يقيمون حجرا ويتقاذفون الـكرة والشبان يلعبون « اللقم » فيستخدمون (نبوتا) وكرة من خيش ؛ والصبية يلعبون « الطاب » فيشقون من الجريد أعوادا ويسوونها قطعاً صغيرة ثم يتضاربون ، وإذا جلس الرجال للعبة تحتاج إلى إعمال الفـكر ؛ حفروا حفرا صغيرة فى التراب ونشروا فيها الحجارة ، والبنات يخططن الأرض ويدفعن حجرا بين الخطوط فى لعبة « الحجلة » أو يسوين من البوص والخرق عرائس وكذلك الحال بالنسبة لألعاب« الظهر »و « التحطيب» و «الساقية» وسواها .

أما التسلية بالفن فأدواتها فقيرة بالمثل ، هى مزمار من غاب وحزام من ليف ، وصناجات من معدن رخيص ، وأدوات مسكينة فى لعبة خيال الظل والـكرة كوز وصندوق الدنيا .

حقاً إن أدوات اللعب وطرائقه لدى كافة الشعوب بدأت بمثل هـذه

الحكايات ، ولكن الحضارة الحديثة تطور كل الألعاب وطرائقها وترقيها ، فيدخل عليها من التحسينات والتجويد ما يجعلها تملأ أوقات الفراغ نشوة حقيقية ويربطها بمجاري الحياة الجديدة المنتجة ، ومن ثم فغاية المعنيين بالفراغ من حياة الأمم ، أن يشقوا السبل أمام الكافة كي تتفتح مداركهم وتتهذب مشاعرهم ، ويعلو منسوب وعيهم بالحياة والتزاماتها .

* * *

يسجل الأدب الشعبي وسائل اللعب في أمثاله فيسأل جحا :

« أعز أيامك إيه ياجحا ؟ » قال : « لما كنت أعبي التراب في الطقية »

يشير إلى أيام طفولته حيث يحب الأطفال اللعب بالتراب ، وهذا ميل لا غبار عليه حسب النتائج التربوية الحديثة ، ولكن نقطة الضعف هي عدم تنمية هذا الميل ، بحيث يتبدى مقدرة على البناء أو النحت أو الرسم ، وأم فلاحة تبكي طفلها فتباهي بنضارته وتفوقه على أقرانه في اللعب ، فماذا تصور تفوقه ذاك ؟ تقول إنه رمي طوبة في الملعب فتردد صداها :

يا ناس ما ريتوش الولد الأبيض
دخل على أمه يجري ويلعب
يا لمة رأيت الولد يلعب
ورمي طوبية فرطج الملعب

ويتنادى الصبية إلى الساحة فأية أشياء يطلبون ؟

يا ولاد حارتنا توت توت توت
عشاكم والنبـــوت
وامشوا معانا لما نفوت
عند العطار يا طار

ولكن أغانى الأطفال من ناحية البناء قد امتازت بالتبسيط والإغراب فى الخيال لتشويقهم ، وأغلب الظن أنها من صنع المرأة ، فالأغنية التالية مثلا تقص قصة « أبو قردان » الذى طالما عرفه الأطفال فى الحقول وبهرهم بخفته وسمعوا من آبائهم أن صيده « حرام » والذين تثير مثل هذه الأغنية حبهم له لأنه « مسكين » بلا ولد .

أبو قردان زرع فدان
نصه ملوخيه ونصه بدنجان
لخت فى الطين لقى سكين
دبح ولده وصبح مسكين

والأغنية التالية تجعل البقر ينبت على الشجر فيطلب الطفل إلى طالعها أن يأتيه ببقرة تدر اللبن فيشربه ثم يقال للطفل إن حمام بيت النبى يأكل السكر فيتمنى أن يذوقه :

أبوح يا أبوح كاب العرب مدبوح
ومه عليه بتنوح
بتقول يا ولدى يالابس الزردى
يا طالع الشجره هات لى معاك بقره
تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى
والمعلقة انكسرت يامين يروينى
دخلت بيت الله لقيت رسول الله
ومعاه حمام أخضر بيلقمه سكر
يا ريتنى دقته لاجل النبى زرته

والأطفال يفرحون للمطر ، ويمضون تحت وابله منتشين فيتمنون أن يشتد ليزكو الزرع ويفيض الإنتاج فيملئون بطونهم :

يارب تشتى وأبل بشتى[1]
والقمح يرخص وأملا كرشى

ومرة ثانية يتمنون أن تصب السماء ماءها فيملأ القلة :

يا نطرة عبد العال صبيها واملى الفنجان
» » الله » » القلة

وأخرى يرجون فيها أن يفيض المطر فتفيض به دروب القرية ويعوم الأوز :

يا نطرة رخيهـا خلى الوز يعوم فيها
يا نطره رخى رخى على قرعة بنت أختى
بنت أختى قرعة قرعة خدها الديب وطلع يرعى
قرقشها تحت الترعة

وتصاحب الأغانى الأطفال فى مدارج لعبهم ، فى سلامهم وخصامهم .

هذه الأغنية يغيظ بها الأولاد البنات فيدعون أن الخاطبين جاءوا يطلبون يد الفتاة فلم يرض أبوها وبقيت تبكى :

يا فاطمة ياختى مالكى انتفختى
جم يخطبوكى مارضيش أبوكى
زعلو . وفاتوكى وفضلت تبكى

وأحلى اللعب عند أطفال القرية ما كان بعد العشاء فى ساحتها يمر بعضهم بمنازل البعض فيتنادون :

---

(١) ثوبى

يا لاعبين كل الليلة اتعشو وتعالو

ون ماجيتوش الليلة لا حدفكم بالقليلة

سم الفار

عند العطار

اخبط يا طار

كل الليلة

وفى رمضان لايكاد الصائمون يفرغون من «إفطارهم» حتى يسرى الأطفال يغنون ، وهم يطرحون فوانيسهم المزوقة ويطلبون طرائف الحلوى من أهل أصدقائهم :

لوما محمد ما جينا يا الله الغفار

ولا تعبنا رجلينا « «

يحل كيسه ويدينا « «

يدينا ما يدينا « «

يدينا متين ريال « «

وفى وقفات العيد يغنى الأطفال مقاطع تفوح بالتعصب الدينى :

يابرتقال احمر وجديد النهارده الوقفه وبعده العيد

وحين يرون طائرة فى الفضاء يغنون :

يا عزيز يا عزيز كبه تاخد الانجليز

وباختصار فأغانى اللعب جد كثيرة ومتنوعة ، تنم عن طاقة واستعداد ملحوظين ، ولكنها تنم بالمثل عن فقر شديد وتهافت .

وبقيت مسألة يثيرها بعض المشتغلين بالفولكلور ، تلك هى تحول أنواع معينة من أدوات السحر والأدوات المستخدمة فى الطقوس والمناسبات الاعتقادية

إلى مدار للعب أو إلى حيث تكون مادة للسخرية ، ومن الأمثلة المقدمة عندهم عرائس الأطفال ، فالمعروف أنها شائعة فى السحر أنى كان ، تتخذ أنموذجاً للكائن البشرى ، فتلقى عليها التعزية أو الرقية ، وما تزال النساء فى قرانا حين يردن رد العين يصنعن عروساً يثقبنها بـ « دبوس » ويلقينها فى النار بين البخور وكأنها تمثال للحاسد أو الحاسدة ، ثم تجد البنات يشغفن شغفاً جماً بالعرائس ، ونقطة الجدل هنا خاصة بالصلة بين السحر واللعب ، وفى رأينا أن الفراغ ووسائل تمضيته توأم العمل ذاته ، ومثله فى العراقة والقدم ، وأننا نميل إلى الظن بأن الإنسان الأول بدأ يلهو أثناء قعوده عن طلب الطعام وقبلما يخطو إلى حيث يريد السيطرة على مصادر الخير والشر ، وبالتالى فاللعب ووسائله أعرق من السحر .

وعلى أية حال فنحن نقع أحياناً فى كتب التاريخ على مايشهد بحدوث ذلك التحول ، فإما أنه بدأ من اللعب والعمل إلى السحر ، وهذا هو الرأى الراجح عندنا ، وإما أنه اتخذ الطريق العكسى كما يقول البعض ، وبين يدينا رأى لأحد الصوفيين — هو الشيخ محمد بن سالم الحفناوى الشافعى — الذى سجله الجبرتى فقال بأن أغنية الأطفال التى اقتبسناها فيما سبق والتى مطلعها «أحدتك حدوته بالزيت ملتوته » قد أنشأها الصوفيون وفسروها على طريقتهم ، وبصرف النظر عن صحة ماقاله ذلك الصوفى أو بطلانه ، فالواقع أن الفرق الصوفية نقلت عن أنظمة أصحاب الحرف طريقة نظامهم ، ولا يبعد أن يكون المشتغلون بالتصوف الشعبى قد قبسوا أيضاً من عادات تمضية الفراغ أو استخدموا أغانى أطفال ليرمزوا بها ، لكن الشىء المرجح عندنا ، هو ذلك الرأى القائل بأسبقية العمل واللعب وأدبهما على التصوف ومنظوماته ، أو بمعنى آخر ، بدأت أغانى العمل واللعب ، وسبقت أدواتهما ، ثم استعارها المتصوفون وقلدوا أنظمة جماعات العمال ومع تقدم الفلاحين أخذت تلك الأشياء ترجع إلى دائرتها الأولى، وليس العكس.

الباب التاسع

مجموعة نصوص شفاهية ومدونة

من أغانى (التخمير) الدينية

الذائعة بأواسط الصعيد**

١ – محلاكى ياليلة لما تلبسى الصافى
وترحى دلالك على اللى جلبهم صافى
وآدى الراجل السالك السهور يسهر الليل ويوافى
يميل على الدن يشرب رايج[1] صافى

* * *

٢ – يازينب يااللى على الكونين عطرك فاح
تستغفرى للعصاة والذنب ليًّا فى كل صباح

* * *

٣ – أبو نوم يجول لأبو جوم[2] عملتيه فى سهرك وفى جومك
يجوله شاهدت النبى الزين وإنتا غرجان[3] فى نومك

* * *

٤ – الليل يعايرنى ويجول لى جوم يارجاد[4]
وازاى تنام الليل ومصباح الرضا منجاد[5]

* * *

** هذه النماذج الشفاهيه مجموعة من القرى الواقعة شرقى النيل – مركز أبو قرقاس

(١) رائق (٢) لمن يسهر الليل (٣) غارق (٤) يامن تحب النوم . (٥) مشتعل

٥ — أدى الليل كما غول ربطاله[1] رجال وحوش
رجال تسهر الليل حلج[2] يانجيب[3] وحوش
أنا جلت زوجونى البنت اللى جوبالى[4]
كتبولى عليها الموالى فى الضحا العالى
ندهت وجلت يا يا هند يامن . . . جالت نعمين خالى
دنا الجلالة وأصـــــل المصطفى خالى

* * *

٦ — عجبى على رجال لا كدبو ولا ضلو
فرطو خيامهم فى وسط البحر لم بلو[5]
وجاهم الطياب فى نص الليل وحلو[6]
وفى الفجر عند المصطفى صلو
٧ — العشق أصله حرام وفى النبي جايز
والخمر شربه حرام ومن ريق الحبيب عايز جايز
والورد قطفه حلال بس إيه إن رضى الحايز
والقتل أصله حرام عشان دين النبى جايز
قتلوا وقتلتم عشان دين النبى العدنان
واللى نظر لو النبي النور عليه يبان
ترك المواطن وقال الملك للديان
قلع الحرير ورماه ولبس الخيش يا اخوان
سكن الجبال ياحبيبى مع الوحش والغيلان
دا فى أول الليل يوحد كريم حنان

---

(١) رابطة له ـ مرابطة ـ مترصدة (٢) حاق حوش ـ استغاثة أو نداء اطلاب العون فى واقف المارب ـ وهنا بمعنى التصدى للمشا كل (٣) يا نقيب (٤) أمامى
(٥) لم تبتل خيامهم . (٦) رحلوا

وفى آخر الليل يصلى فى حرم النبى العدنـان

* * *

٨ — القول على رجال لامالوا ولا سادوا ميل
بيترجعوا فى الجلالة دى شـــايلام شيل
لو شفتهم ياالخالى وهم سهرانين بالليل
غز سكارى ومقدمهم كحيل العـين

* * *

٩ — القول على رجال كوادى الحلفـا متواهم
السبع والضبع والتعبـان وياهم
دا فى أول الليـل يتجـلوا لمولاهم
وفى آخر الليل صلى البــــدر وياهم

نماذج من المواويل [1]

١٠ — ليه ياطبيب المبالى تهت عن ضربى [2]
لهو بلايا بيعدى كل من ضربى [3]
قعدت سنا حول ونا مجروح
وراقد على الفراش مطروح
حتى طبيب المبالى لف الـكون واحتار بى

(*) من مجموعة مركز الفنون الشعبية بالقاهرة لعام ٩٥٩١

(١) هذه النماذج مجموعة من قرى سنورس بالفيوم ، وسرس الليـان ، وبعض قرى الدلتا ، وديرمواس وقد تتردد مقاطع منها فى هذه الأنحاء جميعاً أو تذيع وهى تـكاد تكون كاملة أيضاً فى قرى الصعيد الأوسط . (٢) كل من دار بى — أى اقترب منى .

(٣) من مجموعة مركز الفنون الشعبية بالقاهرة لعام ١٩٥٩ .

١١ — يابدر ياللى شبكتنا كلنا بلغاك

هيه أسية جرت منى وإلا حديت بلغك

جابوا جوارى يدوسوا ع الفراش بلغاك (١)

عقلى إتمزج راح كما رن الصفا واتراك (٢)

رنة خفية أنا قلت يا هلترى منى دية ؟ (٣)

أتريه غزال صح من جوا الحى واتراك (٤)

إن هفنى الشوق عليك يارشا وناديى * *

لمن قصدت السفر ماتقولشى ليه على الطريق نادى

ياما شاورت لك بالإيما وقلت لك نادى

إذا كنت من الهند وإلا فى بلاد الاتراك .

عندى عيون الغرام تترجمك بلغاك (٥)

١٢ — يا أهل جيلى قولولى البخت فين داره

أروح خدام على لقدام جدا داره

وتبقى ولايم وأعمل له عيدين فى داره

أمانة عليك يادهر اتعدل ما تميل

أنا كنت قدام أخرنى الزمن ميت ميل

أنا درت فى السكوين [illegible] ولا [illegible]

---

(١) معنى البيت : جاءوا بجاريات يدسن الفراش ويتحدثن بلغاتك .

(٢) معنى [illegible] اختلط عقلى وانطلق كما يرن الصفا فى القلادة أو [illegible] فسألت [illegible] من تكونين الجارية ؟ (٣) [illegible] لقد [illegible] أترك الحبيب [illegible] واشتبه على [illegible] (٥) معنى البيت : عندى [illegible] الغرام للحبيب تترجم كل لغة من لغاتك .

١٣ — مسك الطبيب فى عينى قلت له شملى[1]

رمى لى الدوا شين [2] كانت رميته شملى

فتح قزايز روايح خلا جرحى انفسع شملى

أنا خالط وأنت يا طبيب عازل

مين يا طبيب قبلى وبعدى حمل المعيرة ع الزل

خايف أقول آه ساكن [3] جيرتى عازل

الله يجازى العوازل بعتروا شملى

١٤ — الله يجازيك يا حاجب الغزالى فى القصور العالية سنتين

إنت حداك الجميل بتوب الحرير سنة وتنين[4]

وان قلت لى الحق تنول الأجر بدل اليوم سنتين

اللى بانشد عليه أبيض بطولين مبروم كالفضة

فمه زمرد وسنه فى الهوا ضحَّاك

أتمنى له سرايا فى السما مبنية بالفضة

ورمش عينه من غير سلاح ضحاك

محفوظ قانونه والسؤال حداى كالفضة[5]

من اشتبكْ بيه يصير خالص كما الفضة[6]

وآدى سنة حول علشان خاطره مرتبت[7]

---

(١) شمالى (٢) ردىء (٣) بجوارى

(٤) سنتان (٥) نقى كالفضة (٦) معنى البيت : من يشتبك فى هواه يتطهر ويصفوا ويصبح نقيا كالفضة الخالصة (٧) صارت حياتى مريرة .

واتلخبط الرأى ماعارف ان كان مر أو مريت
وتربط[1] الطرق لا شفت ايدو اليمين تشاور أنا مريت
واللى بانشد عليه ليه ضحكة كما الفضة

---

١٥ – من بعد ما كنت على حال الناس باتفرج
صبحت انا الناس على حالى بتتفرج
من بعد ما كنت باطلع سلالم العز بمدرج
زعق على غراب البين فركش لمتى منى
ياحاسد النـاس على اللمة تعـالى اتفرج[2]

---

١٦ – فـكوا المطايا دخلونا سوا لمـه
ما تستعجلوش الفراق دا الخير فى اللمة
دى دنيـا غرورة مالهاش عزيز فينـا
هلبت ياعين بعد القمر تيجى وراه ضلمه[3]

---

١٧ – ياعين قلى من التطليع لا تبلى
والبست أنا توب من نار الغرام تبلى
من قبل ماتجمع آدم على حوا بتسعين عام
ألف فى الـكون الاقى الغلب مكتوب لى[4]

---

(١) واسدت الطرق (٢) نماذج من مجموعة المواويل التى تم تسجيلهـا بإشراف المستشرق حاك بيرك أثناء عمله خبيراً لمركز التربية الأساسية بسرس الليان سنة ١٩٥٦
(٣) البال (التحريف لـكلمة البان) وهو الحبل يجر به الفلاحون السفينة .

١٨ – عزولى جبار كوانى بنار وفتنى
خلانى محتار ما بين لفكار وفتنى
خلانى كشبه مركب فى وسط بحر غرقانه
لا ريح مساعد ولا خل يجر البان(١)
ولا أهل طافم نواحى البر غير آنه
ضبيت عينى من البكا وجر البان
اخص عليك يازمان بتخلى الأصيل مهوش منصوف
من بعد ما كانت ثيابى من حرير من صوف
صبحت كما صوف غزلنى الدهر وفتلنى

١٩ – يا أهل العجب على جمل مجروح ومغطى
يفوت على الخصم موسوق غلب ومغطى
ما قلتلك يا عينى خديلك رفيق زين
من خيار الناس إذا خدتى
يبقى ذخيرة على طول الزمان إذا مال
يبقى يدارى على العيبات ويغطى

٢٠ – أنا جمل صلب لكن علتى الجمال
غشيم مقاوح ما يعرف هوا الجمال
كار الجمل لو جمل لازم يكون جمال
وعدنى زمانى مع اللى ميعرفوش قدرى

(١) حبل يجر به الفلاحون السفن .

دول شيلونى التراب من بعد الحمول العال
دنا كنت واعى وقاعد وصط المجال قدرى
صبحت فى إيد الأرامل يلعبوبى العال
لقيت السند والهند وبلاد تركب الأفيال
وانبعت وشريت من واحد إلى واحد
ما لقتشى واحد يصين الود والجمال

٢١ — يابنت كشمير حزامك غلب الحباك
دخلت ولعبت وآلت والنبى حباك
محلاك ياحلو ساعتن تطل م الشباك
تلقى الغلابا قاعدين صفين
منهم بسنار ومنهم من رمى الشباك (١)

٢٢ -- بستان حبيبى طرح طمره والطمر موش لينا
والخصم عامل فرح والفرش موش لينا
حتى القميص داب وهو جديد موش لينا
إسمع أنا أوصيك ياللى تعاشر فى خلق اليوم
دول يعصروك عصر ، ويخلو هدومك عوم
الناس تعاشر فى ناس يستعيبو المعيرة واللوم
ونا بعاشر فى ناس يمشطرهم فى كطار الكلام واللوم
بسمع شتيمتى بودنى وأقول للناس موش لينا

(١) الشبك .

٢٣ — ليام مضت وانت قاعد فين ياخللى
يالى تكيد العوازل آل وانت داخل لى
ياداخل الضرب سلم لى على خللي
سلام زى النسيم آل يسمعو خللى
ياقصر طاطى شبابيكك خليني أشوف عيون خللى
ولا قصر طاطا شبابيكو ولا خللى بينزل لى
لابس قميص مشمشى ياحبيبي وراخى على النهود تللى
ياحلو دارى عيونك وخلى الخد باين لى
دنا أبقى نايم فى الليل ولاقى شكلك فى المنام داخل لى
أقوم مفزوع من النوم القاى فريد وحديه
كداب ياحلم فين أراضيك ياخللى

---

٢٤ — بلد الحبايب بعيدة نوحى ياعين
يامن يجيب لى حبيبى وياخد من عيونى عين
ويأخد النص راخر ويكفانى بقية العين
النيل حذف جرف وأنا دمعى حدف جرفين
قسما وبالله وصوم العمر يلزمنى
مافوت حبيبى ولو أعدم بقية العين

* * *

٢٥ — قايت على حبيبى قلت لو وحده
شايل طبق ورد مد إيده حدف واحده
أنا قلت ياحال فؤادى احدف كمان وحده

قال ماتفتكرشى الأسيه اللى عملتها فيه
جرحتنى جرح واحده قصاد واحده

* * *

٣٦ — غندور خطف طير من بلاد المخيف وحماه
وسكتوا عنك مابين حلب وحماه
يستاهل الغندور غندره فى أرض الشام وأرض حماه
اللى خطف الخل من خله وخايل له
وسكتوا عنك مابين حلب وحماه

---

٢٧ — أحباب قلبي فاتونى أبكى رحلاهم[1]
أديلهم سنتين فى الغربة ورحلاهم
وياريت ياريس الدور كان فى المينا رحلاهم
ده يقعدوا فى المجلس زينة لناديهم
ويخيلوا فى اللبس لو لبسوا زناديهم
والدق الأخضر زينة ليهم وحلاهم

---

٢٨ — يا دنية الشوم مالك سادرة جبالى
لا يوم هدى سرى ولا يوم راج بالى
مشى الخسيس شين لوغنى وربانى
مشى الأصيل زين فيه راحته وراحتنا
والبين طحنا كما الحنة وربانى

---

(١) وحيلهم

[أغنية ملاحين]

٢٩ — ياحسينى مالى مالى
والله يعوض » »
الصبر خير » »
باحلم بيهم » »
فى الليالى » »
ياحسينى » »

* * *

٣٠ — طول عمرى ريس ع البحار
اتقلب على الموج واسافر مع التيار
قابلونى تلاتة أبكار
الأوله قمر والتانية هلال
والتالتة هجت فيا النار

٣١ — والله إن نصفنى زمانى لأمدلى غليون [**]
وأوسعه صبايا وأخلى مجدمه موزون
بعد الحبيب عن حبيبه صبحه مجنون
عاشج يجول للحمام اديني جناحك يوم
وانا افر بيه فى الجو كدا يوم
عشان أشوف حبيبى فى السنة يوم
ولا بجعد ارتاح ولا بنعس يجينى نوم
والزاد مرر على ولم عينى شافت النوم

(**) من أغانى الملاحين مجموعة جاك بيرك .

احنا سمعنا كلام من اللى جبلنا جالوا
نار الخشب تنطفى ونار المحبة دوم
٣٢ — أدينى زمان يا دى الحبيب لم شفناك

* * *

يا مورد الخد سابونى العدا وياك
والله ان عطونى خزاين مال يا حلو لم راضى
لبحتر المال واعمل معهم شكله وجضية
حبيب جدع انسان حلو اللسان يا معلم

أغانى جمع القطن

٣٣ — احرق تنضيف احرق تنضيف [**]
حتى اللوزه حتى التناتيف

---

٣٤ — داغيط مين يا أولاد اللى الصبايا فيه
دا وسايا أبو حجاج يا الله احرسه وخليه
يا شمس حجى وغربى وسلمى لنا ع النبى
يا شمس حجى بلا دلاعة دا غيطى وسيه مافيش شفاعة
يا شمس حجى وكلى فول وسلمى لنا ع الرسول
دا غيط حين يا أولاد اللى الصبايا فيه
دا الوسايا أبو حجاج يا الله احرسه وخليه

(**) من مجموعة قرى المنوفية عام ١٩٦٠ .

٣٥ — حزمنى بشالك الوردى
ياخولينا شالك الوردى

* * *

انا بت عمك أيوه
وأنا البدوية أيوه
لاتحزم بشالك أيوه

* * *

٣٦ – داحنا عمال البيه أبو سمسية دا رمش عنيه وقف الدوريه
داحنا عمال البيه أبو نضاره دارمش عنيه وقف الادارة

٣٧ — الأرض ياأختى ألبت مادختى
الأرض ياهوه عيانكو شيلوه

* * *

٣٨ — عطاشا . والميه بلاش عطاشا عطاشا
والسقا راح يملا ماجاش عطاشا عطاشا

* * *

٣٩ — غيطنا ياما فيه ياحلاوتنا
غيطنا فيه اللوز والصبايا حوز
واللى مالوش لوز مايجيش ناحيتنا

* * *

٤٠ — غيطنا فيه القص والصبايا رص
وادى غيط الخس قرب ناحيتنا
غيطنا ياما فيه ياحلاوتنا

٤١ – حابا حابا ياللى جاى
كرسى قطيفه للى جاى
حابا حابا ياللى جاى
قهوه وشاي للى جاى
حابا حابا ياللى جاى
خروف مكتف للى جاى

٤٢ – الغيط طوح منديله لاعدنا نروح له ولا نجيله

* * *

الغيط طوح محرمته ملقاش حد يزغرت له

٤٣ – خوليكوا يابنات ع الجسر مروح
بالتوب البيضا والمسك مفوح

* * *

٤٤ – ادرج ادرج ياحمام
آنا شايف مابقاشى
فين اعشش فين انام
أرض وسجر مابقاشى
ادرج ادرج ياحمام
دور وقلب مابقاشى
فين اعشش فين أنام
أنا شايف مابقاشى

* * *

٤٥ – ياخولينا بص فى الجمع تلاقينا كلنا بنجمع
ياخولينا بص فى الساعه تلاقينا كلنا جواعه
ياخولينا بص فى النبوت تلاقينا كلنا بنموت

نماذج من أغانى قرى الصعيد الأوسط(**)

٤٦ — يا لة[1] أنا هاوى نجوع العرب
وهاوى الشريفة وبت باشة البلد
يالـه أنا هاوى دا شعر لها
وسلب[2] جمال ياما عجبنى عجب
يالـه أنا هـــــاوى عيون لها
وعيون غزلان ياما عجبنى عجب
يالـه أنا هاوى فم لهـا
دا بلح من الشام ياما عجبنى عجب
أغنية زواج

٤٧ — ماتمدحى[3] الطار يامغنيـة
صجر[4] الجبل يصطاد كركيه[5]
يصطادها محمد وهو فرحان
ومزور الجبـة على القفطان
* * *
٤٨ — الأهيف اللى حوى فوق الخدود لامات
مايريح الخصم أبداً فى السؤال لومات
طلبت منه الوصال قال لى اختشى اللومات
ليه ياجميـل تجزينى بدا كله
لمـا تخبى الألف وتظهر اللومات

(**) من مجموعة قرى شرق النيل — عام ١٩٤٨ .
(١) شرق النيل من المنيا (٢) يا أمى (٣) كناية عن ضفائر شعرها
(٤) هيا أضربى الدف (٥) صقر (٦) طير

٤٩ — أنا عملت إيه لما الندل عادانى
أخد دموع عينى وعدنى وعادانى
أستاهل الكى بالنيران على أجفانى
واستاهل الحبس والسجان يكون ظالم
لأنى بكيت م الردى ورجعت له تانى

نصوص خاصة بالعادات والمعتقدات

رقوة عاشوراء

كانت العادة ـ حتى مطلع هذا القرن على الأقل ـ أن يظهر فى شوارع القاهرة وبعض المدن ، من يبيع بخور عاشوراء ، وذلك فى أول يوم من شهر محرم .

وكان البائع يحمل طبقاً من الخوص ـ أو مايماثله ـ ويضع فيه : كمية من الملح الذى يصبغه بألوان مختلفة ، وكمية من الحبة السودة وأعشاب الميعة .

وعندما يطلب إليه أحد أن يبخره ويرقيه فإنه يبخر « أثراً » من ملابسه ، كغطاء الرأس أو المنديل أو الصدار ـ أو يبخر طفلا الخ ـ وأثناء اطلاق البخور يلقى الرقوة التى نثبت أجزاء منها فيما بعد .

غير أنا نلاحظ أن أجزاء من هذه الرقوة لم تزل مستعملة حتى الآن فى المنظومات الشفاهية التى تستخدمها النساء فى الريف لرد الحسد .

ونلاحظ كذلك أن رقوة عاشوراء هذه ، يقصد بها رد العين الحاسدة عن صحة الإنسان ورزقه غير أنه مما يلفت النظر ، أن الرقوة تشير إلى شر

إبليس بالنسبة لما مايلبسه الإنسان ، ليستر به أعضاءه الجنسية ، وكذلك فإنها تذكر شر إبليس ، فيما يخص الطعام والشراب .

والنص الذى عثرنا عليه هو مايلى :

٥٠ — بسم الله الرحمن الرحيم * ياحافظ يا أمين يارب العالمين .

الأوله بسم الله
والثانية بسم الله وبالله
ولا غالب يغلب الله
رب المشارق والمغارب

* * *

يامليح يامليح
يا جوهر يافصيح
أمك الحرة وأبوك المليح
يارجـا كل الرجـا
ياعظيم المرتجى
عبدك الفانى الفقير
يطلب منك الرجا

* * *

وما رجا إلا رجاك
ومالنا رب سواك
قد دخلنا فى حماك
لا تخيب منى دعاك

ياكنز الطالبين

يا أمان الخائفين

يارجاء السائلين

يا كافل المتوكلين

لا تخيب من دعاك

* * *

ماعششت اليمامة

ولا عطرت بالخزامة

إلا على قبر محمد بن عبد الله

مدح النبي بشرى وأحبابه العشره

قول النبي حق

لما رقى واسترق

من كل عين خاينه أو زرقا

إن العيون شدة ، أربعة معدة للوجع والشدة

منهم عين الراجل الفاجر أحمى من الجامر

وعين المرة أحمى من الشرشرة

وعين البنت أحمى من الخشت

وعين الولد أحمى من الزرد

وعين الضيف أحمى من السيف

وعين السقا تاخذ من الله وتلقى

وعين الزبال تستاهل لها مجدال

وعين السايس الداير الحايس

وعين النصرانى أحد من اليمانى
وعين العبيد أقوى من الحديد
وعين الفقى تخرق البندق
وعين الجارة ساحرة ومكارة
عَلَىَّ يا عين يا عين
بحق من خلق العرش واستوى
وخلق الأم من الأبا
إيناس إيناس ، مافيك يا عين منافع للناس
أحطك يا عين فى قمقم نحـاس
وأسبكه عليك ياعين بالزيبق والرصاص
وأرميك يا عين فى بحر غطاس
ما تلتقى يا عين ملجأ أو خلاص

* * *

عزايمى للصغير النايم والشاب المكدود
والصغير المولود
أبخَّر المطلقة ، ربما تـكون معوقة
أبخر النُّفَسَة يمكن تـكون مِمَسكَّسَة
أبخر الصبيان محفوظين بالحديث والقرآن
أبخر البنـات حسنين الصفـات
أبخر البنيه والحمـــام فى البِنَّيَّة
أبخر المعيز من عين أم عبد العزيز
أبخر الفراخ من عين النفاخ

أبخر الوزة من عند رب العزة
أبخر الخيل فى ظلام الليل
أبخر الجاموس بمنع العكوس

أغانى زيادة النيل

من العادات المرتبطة بوفاء النيل ، انه بعد يوم النقطة بسبعة عشر يوماً كان المنادون يدورون فى الأحياء صباحاً ، ومعهم صبيانهم ، ويقفون بالأبواب ويغنون الأغنية التالية التى كان المنادى وصبيه يشتركان فى إلقائها .

٥١ — المنادى ـ يامن تدبيره عظيم . .
الصبى ـ مولاى مالنا غيرك . .
المنادى ـ يارب أمنى على صحاب البيت الطيبين ياكريم يا الله
الصبى ـ أى إن شاء الله
المنادى ـ يفيض عليهم بخيره العميم كما فاض النيل على البلاد يا كريم يا الله
الصبى ـ أى إن شاء الله
المنادى ـ ويعيشوا طيبين إلى كل عام يا كريم يا الله
الصبى ـ أى إن شاء الله
المنادى ـ ثلاثة[1] اليوم يا أهل الدار
الصبى ـ عند الله خير

---

(١) ثلاثة (قراريط) أى ان النيل زاد هذا اليوم بمقدار ثلاثة قراريط ومن المعروف أن المنادين لم يكونوا يعلنون الزيادة إلا بعد أن يصل ارتفاع مقياس الروضة إلى ستة عشر ذراعاً .

أغنية جبر النيل

« قطع الخليج »

كان من عادات زيادة النيل كذلك تفريق « العطايا » واغتسال ذوى العاهات كالمشلولين فى مياه الفيضان أول مايفتح الخليج .

ومن عاداتهم أيضاً ، أن يلقى المنادون وصبيانهم — الذين يحملون البيارق — الأغنية التالية ، التى يدورون بها على البيوت ، وقد يصاحبون انشادها بالعزف والطبل .

٥٢ — المنادى : وحل جبر الخواطر

الصبيان : عوف الله

المنادى : وجبر الخواطر على الله

الصبيان : عوف الله

المنادى : ده شىء من السنة للسنة

الصبيان : عوف الله

المنادى : ويعيشوا إلى كل عام

بعد كل نداء من المنادى كان الصبيان يردون عوف الله .

المنادى : وتعيشوا إلى كل نيل . .

يا أصحاب الفضل علينا

يا أصحاب الثنا الأبيض

الثنا ولا الغنا

والجنة مقام الكرام

والنار مقام البخيل

والنيل السعيد له فرحة
وكل عام يجينا خاطر
نخلى له الأرض ليسكن
ومجيئه يسر الخاطر
منه أكلنا والمشروب
ومنه الطعام الفاخر
ومنه وسيع الرحمة
وتجرى الزيادة فى النيل
وله قصر فى الجنة عجب
وعمدانه جواهر أيتام
وله ألف طاقة تنفتح
فى كل طاقة سبيل
وياما جرى على الحزاين
يوم وفا لما دروا
قعدوا الجميع فى جمعين
على مين يروح وينظرهم
ويجيب الأغا والوالى
ويطبق على موضعهم
وينادى على من يحزن
ويريد الغلا على العباد
يارب السما زيد النيل
واهدينا طريق الرشاد

أبخر البقر من كل أنثى وذكر
أبخر الجمال من شيل الأحمال
أبخر الحمير من الشيطان الرجيم
أبخر اللحاف يمنع وجع الأكتاف
أبخر المرتبة ، من كل شيء دبا
أبخر التراحة لأجل الصبية المرتاحة
أبخر الحصيرة للست الكبيرة
أبخر الحلة وطبيخها
ربما يكون إبليس بياكل منها
أبخر المشنة وعيشها
خوفاً من العجوزه وجيشها
أبخر الثنتيان لمنع الشيطان
أبخر الصفا من عين أم مصطفى
أبخر القبقاب لايلبسه العفريت عند الباب
أبخر الطرحة ، من عين اللى جايه ورايحة
أبخر اللباس من عين الخناس الوسواس
أبخر الدكة ربما يكون إبليس فى الربطة والفكة
أبخر الخشب ، من عين أم دهب
أبخر النحاس من عيون الناس

* * *

رقوتى تمام من بركات الإمام
رقوتى تمَلى من بركات المتولى
بخورى نعناعى من بركات الرفاعى
بخورى ريفى من بركات العفيفى
بخورى ب ذا ، من بركات السيدة
بخورى ندوى من عند أحمد البدوى
رقيتك بالاتنين بالحسن والحسين
بخورى جاوى من بركات القناوى

* * *

رقيتك يا صاح بسورة الفتاح

* * *

أرقيك من خطرة القدم
من كل سحر وعمل من كل شر ونكبة
أرقيك ما فى الدهر من كل شدة وقهر
أرقيك ما فى الجنة من كل شر ومحنة
أبخرك بالقم من نبذات الدم
أرقيك بالحاجب من كل شدة واجب
أرقيك بالتورة من كل ضرورة
أرقيك بما فى الروس من عيون الناس

* * *

قالت له يا نبى الله خـد عليـا عهـد الله
بل ميثاق رسوله الله
بل الحجر الأسود والنار توقد والماء يجمد
والبحر يسجد والرب يعبـد
إن مطلق ما فى العين يحرق
وصلى الله عليـك يا محمـد
وعليك يا نبى الصـلا والسـلام

مجموعـة أمثـال
وأقـوال سـائرة

قال النحس :

٥٣ — جيت أتاجر فى الكتان ماتت النسوان
جيت أتاجر فى الحنه كترت الأحزان
عملت طواقى خلق الله النـاس
من غـير روس

---

٥٤ — قال شحتونى أنا ابن أخت ربنا
قالوا خالك يعـلم بالحـال

٥٥ — عيشك بحـــلالى يا خالى
قال من سوء بختى يا ابن أختى

٥٦ — زى مرزوق يحب العلو ولو على خزوق

٥٧ — قالوا لجحا سيدك أخذ رتبة
قال كتر الجرى وقلت الماهية

٥٨ — زى اللى الداية جراه من لسانه

٥٩ — البقرة بتولد والطور بيحرزق ليه
قال أهو تحميل جمايل

٦٠ — أدعى على ولدى وا كره من يقول آمين

٦١ — اللى يربط فى رقبته حبل ألف من يسحبه

٦٢ — طاهرت أنا عنبر قام فرشح سعيد

٦٣ — الحما حمّة ، وأخت الجوز عقربة صمة

٦٤ — العطار الزفت يضيع المستكة ويستحرس
على الورق

٦٥ — أعمى ويسرق من مفتح

٦٦ — تقرا مزاميرك على مين يا داود

٦٧ — قالوا للجعان الواحد فى واحد
بكام قال برغيف

٦٨ — يا فرعون مين فرعنك ؟ قال ما لقيتش
حد يردنى

٦٩ – قال يابا إيه أحلى من العسل قال الخل
إن كان بلاش

٧٠ – قالوا للغراب ليه بتسرق الصابون ؟
قال الا ذية طبع

٧١ – قالوا للكاتب استريح قال وقف

٧٢ – واحد شال معزة قام ظرط
قال هاتوا بنتها

٧٣ – طول ما هو ع الحصيرة لا يشوف
طويلة ولا قصيرة

٧٤ – الليل ما هو قصير إلا على اللى ينامه

٧٥ – خدى لك راجل يبقى لك بالليل غفير
وبالنهار أجير

٧٦ – العاقل مِنْ غمزة ، والجاهل مِنْ رفصة

٧٧ – اللى يقدم قفاه للسك ينْسك

٧٨ – اللى يقول للناس يا عورة تلعب بها
الناس الكورة

٧٩ – لا تخلى ندى الورد يفوتك ولا طَلّ
بابه ينزل عليك

٨٠ – زى روايح أمشير كل ساعة
فى حال

٨١ — الغنى شَكّته شوكة بقت البلد فى دوكه
والفقير قرصه تعبان قالوا : أسكت بلاش كلام

٨٢ — لا خير فى زادٍ يجى مشحوط ، ولا فى نيلٍ
يجي فى توت

٨٣ — حسدنى البين على كبر شواربى

٨٤ — خَذ من الحـــافى نعله

٨٥ — يموت الجبان يبقى فارسِ خيل

أقوال سائرة فى الصحراء

فيما يلى مجموعة من نماذج الأقوال السائرة التى تجرى بذاتها ، أو مع تغيير وتحريف فى طريقة نطقها . أو فى كلماتها ـ لكنها منتشرة ذائعة فى استعمال الفلاحين والبدو على السواء . كما أن أغلبها يرمى إلى غايات ووجوه استعمال واحدة أو متماثلة .

والأمثال التالية مجموعة من مرمى مطروح .

٨٦ — شَهراً مو يَليك ما تْعدّ ايّامه
(يقابل : أردب ماهولك ما تحضر كيله الخ)

٨٧ — الجَيّيتَ أكترِم القيّتيت
(يقابل : الجايات أكتر من الرايحات)

٨٨ — عَلّمْناه اللّواجَه سبقنا على بيوت الكبار
(يقابل : علمناهم الشحاته سبقونا على البيوت)

٨٩ — ياخاشش بين البصلة وقِشْرتها ماتاخد
إلا صَنْقّتها

(يقابل . يا داخل بين البصلة وقشرتها)
ما ينوبك إلا صنتها

٩٠ — عليشين خاطر الورد ينسقى العليق
(هذا المثل متداول بنصه فى الوادى)

٩١ — ضحكنيـــــله بيت عنـــدنا
(سكتتنا له دخل بحماره)

٩٢ — تحلم الديكة إنها تطرطش ف عرمة الغـــلة
(فى معناه : الجعان يحلم بسوق العيش)

٩٣ — دير دورة أم العروس فاضى ومرهون
(زى أم العروسة فاضية ومشغولة)

٩٤ — قلدها لرقبة عيلم واظهر منها سيلم
(فى معنى : ادى العيش لخبازينه)

٩٥ — اللى عنده إبرة يقول الحديد غالى
(نفس المثل)

ياما جال[1] لها ستى غزال الشام
إيش هونك وإيش جابك ليـا
(أغنيـة دخـلة)

٩٦ — الليـلة الليـلة فرح الله جريب[2]

(١) ما أكثر ماقال لها (٢) قريب

وبعت البدلة ويا اتنين عبيد[1]
ولا عاوز البدلة ولا عاوز العبيد[2]
إلا أننى ياحلوة فى جصر جديد

* * *

بكائية تؤديها الابنة على أبيها

٩٧ – إن جولت أخويا زى أبوى كداب
دنا أبوى حنين حنته ع الباب
إن جلت أخويا زى أبوى أكدب
دنا أبوى حنين حنته تغلب
ولما ناديت يا ناشلى جانى
وإذا كنت بين بحرين عدانى

* * *

مربع واقعة الأشراف من سيرة الهلالية

هذه مقدمة النص الشفاهى للوقائع الهلالية كما هى ذائعة فى إقليمنا طوال سبعين عاماً تقريباً :

٩٨ – مدح النبى زين وجمال محمد عروس القيامة
ياما خاطب الظبى وجمال[3] وكم ظللته الغمامة
مدح النبى زين وكمال محمد أبو نور ناير

---

(١) هذه الشطرة والسابقة عليها كأنهما جرتا على لسان العروس .
(٢) الشطرة الثالثة والرابعة على لسان العريس (٣) جمع جمل .

ياما حسنه الحق وكال　　وجـل بإسمه المنابر
ومن بعد مدحى وشعرى　　وعدت النفوس الطاعه
أقبلت لما شاب شعرى　　عسى أن أنول الشفاعة
فيا مصطفى لا تدعنى　　لهول يشيب النواصى
وإن كان ذنبى ودعنى　　كن ساعيا فى خلاصى
وكيد الظروف قد متنى(١)　　وضيق عليا الصوابى(٢)
وظروف الزمن قدمتنى　　لهول به قد ضاع صوابى
لحبيت أن أشغل البال　　بذكر القرون السوالف
عسى يشفى منى بلبال(٣)　　وأترك صحاب السوالف(٤)
فأقول فى بدء فنى　　بعد الصلا ع التهامى(٥)
يا سامع الجول منى　　إصغ لنشيد التهامى

ملاحظة : بقية النص يتضمنه الجزء الثانى من الكتاب (أنظر — فصل السيرة) .

مربع مرثية

تأليف الشيخ عبد الله لهلبها(**)

هذا أنموذج كامل للمراثى التى كان الندماء يتقربون بها إلى أصحاب العطايا وقد أوردنا فى سياق البحث جزءاً من المرثية يختلف بعض الاختلاف عن النص التالى وذلك لأن المرثية يتواترها الفلاحون عندنا شفاها كجزء من تاريخهم .

---

(١) قد بمعنى قطع ومتى بمعنى جسمى　(٢) الحيلة أو الرأى الصائب　(٣) لعل بلبلة فكرى أن تنتهى　(٤) وعساى أترك الخاطئين　(٥) النبي　(٦) الحق

(**) من مجموعة قرى شرق النيل — أبو قرقاس عام ١٩٤٨

٩٩ — علشانيه نومك يافندى ولا نلتجوشى بدا لك
وإن كان يطلع الحج [1] عندى جول فى الحشم. ما بدالك
وعلشانيه ياجصر لحزان وكم من مجادم أتولك
وكم من حواليك لاح زان بفرســان والعز حولك
فين الأسد غاب منـك وجمل المحامل [2] حبابك [3]
وراح فين كرمك ومنك ورن الخـدم عند بابك

***

ولا أنسى ودادك ولا أنسى ولا حد غيرك غليـلى [4]
ولا ذكور بعـدك ولا أنسى [5] إذا جيت يطفو غليلى

***

ولا زيد عندى كعمرو ومين قال بعدك كفانى ؟ [6]
ون كنت ألزم النوح عمرى ودمعى دما ماكفانى

***

وراح فـين سيد العطية وراح فين بحر الدميرة [7]
وعندو الأسى والخطية تتوه فى مـكارم غزيرة

***

أنا اللى فراجك رجفنى [8] وجبت الجلم [9] والمحـابر

---

(١) الحق (٢) الرجل القادر على حمل الأعباء الثقيلة (٣) حبيبك
(٤) وليس أحد سواك يرضينى (٥) ولا إناثا (٦) ومنذا يقال إنه كفانى الحاجة بعدك ؟ (٧) كناية عن الكرم البالغ (٨) أنا الذى أفزعنى فراقك وهزنى هزا
(٩) القلم

ومين علم النوح جفنى غير ساكنين الجبابر

* * *

وصبح لولب العجل[١] مندار عتر صايباه الخبايل[٢]
على بُرج[٣] هدموه مندار[٤] منار شايفاه الجبايل

* * *

له بيت مبنى ولو سوان[٥] كتير ناس عرفا[٦] ندادا[٧]
من أطنيح فى الشرج[٨] لسوان مالوش فى المجادم[٩] ندادا

* * *

خبر من حداكم فجعنى وذل[١٠] العتول البواكى
وفقد المهنى وجعلنى وخلى البواكى بواكى[١١]

* * *

نهار مات والبيض ندبوه على حق نال الشهادة
وكان له ندا فوق ندا بوه[١٢] وجده[١٣] عطاه الشهادة

* * *

(١) العقل (٢) تعتر وقد أصابه الخبل (٣) كناية عن الرفعة (٤) مندار مركبة من كلمتين : « من » ودار (٥) و (٦) و(٧) يقول أن المتوفى صاحب بيت مشيد صيوان منصوب وإن كثرا من الناس يعرفونه ويصادقونه .

(٨) الشرق — الضفة الشرقية من النيل

(٩) المقادم — الأعيان (١٠) زلزل

(١١) البواكى بمعنى العمدان تسند البيت ومعنى البيت : أمضى المهنى موت المهنى وجعل قوائم الدار تبتكى (١٢) كرم أبيه (١٣) حظه

ندبوه بالفن ورثـوه وكان شبه الزناتى خليفة
ترك ناس فى الحى ورثوه خليفـة ينـاول خليفة

* * *

وفيما بعد الرد على المرثية السابقة ـ وهو أنموذج أدب أعيان قرى الصعيد الأوسط فى القرن الماضى :

١٠٠ — نايم من الغلب والبين وأبـكى علاشان حاجة
بجيت شبه مركب بهلبين[١] وجف وانسطح[٢] فوج باجة[٣]

* * *

قلبى مسـافر بهلبين كأسير يبزل[٤] دموعه
بجيت شبه مركب بهلبين ع الشعب طاحت جلوعه[٥]
أقضى الضحـا والعشية أفـكر وعادم حواسى[٦]
كمخزوم وسط الحطية[٧] وحمله على الظهر حاسى

* * *

ونا اللى الحبايب جفتنى وكأنهم ما شـــــفونى
وحتى الطبابا جفتنى وضعوا الدوا ما شفـونى

* * *

ونا اللى الحبايب عدتنى[٨] وأصبحت فيهم برانى[٩]
وحتى الطبـابا عـدتنى وضعوا الدوا ما برانى

---

(١) أنظر شرح هذا البيت فى الأسلوب الفنى (٢) وقف (٣) صخرة
(٤) يسفح (٥) أنظر الشرح فى الأسلوب الفنى
(٦) فاقد ادراكى
(٧) الحصيه سنام الجمل ومعنى البيت أنا كالجمل المكوى فى سنامه وعليه حمل ثقيل
(٨) أنا من عاداه أحباؤه (٩) صرت عندهم مكروها أو غريبا

موالية من النزالية

بين السيد على أبو النصر والشيخ رشوان السواهجى

فيما يلى عدد من الموال الذى تراشق به أديبان كانا معروفين فى الثلث الأخير من القرن الماضى وقد درسنا نظريتهما المتعارضتين فى باب الأدب والسلطة الإجتماعية فأحدهما يهاجم الفلاحة ومحترفيها والآخر يهاجم السيد على وأمثاله :

وقد بدأ السيد على أبو النصر الهجوم بمواله التالى:

١٠١ — صبرك على الدهر أولى من وقوع فى اللاح[١]
ون كنت تشكى زمانك تعمل ايه فى اللاخ[٢]
كثير من النـــاس جربوا وكعبهم فلاح[٣]
ما حصلوش من الأملاك ميت وافى[٤]
أدنى المنازل[٥] وشافو البخت موش وافى
باتو يقولو الأمان يادهر متوالى[٦]
قال الزمن بدكم أخـدم[٧] حدا فلاح

رد السواهجى

١٠٢ — شكوى الزمن يا إمام الزمن منا عار[٨]
لو كان جسمى من أثواب المهابة عار[٩]
من حي مجهود حين سف اللجام وعار[١٠]

---

(١) خير لك أن تصبر للزمان من أن تقع فى الخطيئة (٢) الحظ (٣) كثيرون أولئك الذين سعوا فى الأرض باقدام الفلاحين (٤) لم يحصلوا على شىء من الأرض (٥) وإنما نالوا أدنى المراتب (٦) فاصبحوا يطلبون إلى الدهر أن يسالمهم (٧) ولكن الدهر أبى وأجابهم هل تريدون أن أخضم الفلاح (٨) يقول السواهجى ساخرا — عار علينا أيهج الإمام — أن تشكو الزمن (٩) حتى لو كنت صعلوكا مجردا من ثياب المهابة (١٠) كم ذا من رجل شقى واندفع مهرولا

حرم لذيذ المعيشـة وانتعس حاله[١]
شرب المرار فى الزمن ديما بدل حاله[٢]
أقول لك الحق خلى الصب فى أوحاله[٣]
كار الفلاحة رضينا بو وإن كان عار

السيد على

١٠٣ — تقول كار الفلاحة ياعظيم الهام
للخاص والعام هـذا وحى أم إلهـام
دى الناس أقسام[٤] وغيث الرزق فيـه إلهام
يسعى لناسات إن حضرو وإن غابو
أصحاب مهابة تدس السبع فى غابو
عايشين على نور لا زاغو ولا عابو
ورجال خابوا وقاسوا الهم فوق إلهـام

* * *

أغنية العرب

١٠٤ — مالك ومال الهـوى يابو خلق[٥] دايب
تعشق بنات العرب وأنت كبير شايب
ون هبت الريح قلت لمركبي سيرى
ونا أصـبر صبر الخشب تحت المنـاشير

---

(١) فحرم الحياة الهانئة (٢) ولـكثرة ما شرب المر تغيرت أحواله
(٣) فلندع ذلك الشقى فى أوحاله (٤) طبقات (٥) خلق ـ ملابس

ناديت ياطير ياطير بحق السما العالى
تلم شملى وتجمعنى على الغالى
يا من حار الكرم يكفيك النوم فى ظله
أكلت الرطب وخليت النوى كله
لو كنت ياحلو بالمكتوب تقسم لى
لادبح جمال صاحبى وإتنين من زملى [١]
لو كان بدك بنات البدو يهونك [٢]
جر المناسم وشيل البن فى كمك [٣]
أربع غزالات والقانص غلبتنه [٤]
ما ترك الصيد غير اللى شبع منه
اربع ركايب لفة بالعجل جابتة [٥]
جايين خفيف القدم النذل كابتنه [٦]
نحن قصدناك يارب الكريم تجود
نحن قصدناك لا قربة ولا ذود [٧]

* * *

نهنـــــه

١٠٥ — بعد حر وبعد مر
وبعد ستة فى الشهر
بعد ما شمتم الأعادى

---

(١) من جمال (٢) معنى الشطرة ـ لو أردت أن تهواك بنات العرب (٣) معنى الشطرة «دات «المناسم» اوأحمل البن فى كمك ـ علامة الخضوع والإستعداد للصبر (٤) أربع غزالات غلبت الصياد (٥) أوبع «ركايب» أتت به سريعا (٦) أنت بالمبح وكبت النذل عنها (٧) نحن قصدناك أيها الرب الكريم فجد علينا فليس معنا قربة ماء ولا زاد من طعام

وقالوا فى بطنها حجر
روح يا مبشر بوسهم
وقول لهم جابت دكر

* * *

١٠٦ – أول قولى على الغندور يشرب من رايق البنور
توب حرير فرشته والكراسى قعدته
ربنا يعلى درجته ويكبر ويبقى مأمور

أغنية زواج

١٠٧ – يامن يجيب لى حبيبى ع الجصور عندى
ياكل من التمر ويتقلب على الوردى
يامين يجيب لى حبيبى ع الجصور يرتاج
ياكل من التمر ويتقلب على التفاح

من أغانى الساقية

١٠٨ – والبت جالت ماخد إلا إثنين
واحد لنوم الضحا وواحد لنوم الليل
خايف عليك يازين يابو الفايحى (١)
خايف عليك من الفضايحى
إيش نزل المصرى بلاد الريفى (٢)
دول نزلوه إمات حواية ليفى (٣)

(١) أنا مشفق عليك ياذات العطر (٢) ما الذى جعل القاهرى يأتى الى الريف
(٣) جذبته الى « الريف » حاملات « البلاليص » — والحواية — لفاية من ليف تضعها على رأسها لتحمل فوقها جرة الماء

رحنا نتجوز ما لجينا جوازى
لجينا الرجالة مالين الوادى
صبرت يا ربى لم يجينى صبر
فى وسط الصبايا وابحتولى متر[1]

بكائية

١٠٩ — يم الجطيقة جطيفتك حمرة تحلى الجطيفة فى ليلة الدخلة
يم الجطيفة جطيفتك زيتى تحلى الجطيفة لما تيجى فى بيتى
يم الجطيفة جطيفتك وردى خلى الجطيفة لما تيجى عندى
يا مغسلة عدى خواتمها
لحسن تكون دهشانة وجعوا منها
لأفوت على اللحاد وأجول له شعر الجميلة من التراب لمه
لأفوت على اللحاد وأحكى له شعر الجميلة من التراب شيله
رسلتلك يا عينى
شال حرير لشعرك الخيلى
لما نوبتى كنت أبعتى جولى وأنا أجيب حرير والضم لك لولى
لما نوبتى كنت أبعتى مرسال وأنا أجيب حرير والضم المرجان
عملت لك فستان حرير وردى
لبس الصبايا يتمخطر عندى

(١) معنى الشطرتين الأخيرتين — صبرت حتى لم أعد أستطيع مزيداً من الصبر، فلتحفروا لى قبرا ضيقا بين الحسان الجميلات .

فستانك حرير شمرى كمه خلى الأساور باينه منه

فستانك حرير شمريه والويه خلى الأساور باينه منيه

يا معمرة بيتك رحلتى ليش

جولى لأمك سبب الرحيل عليش

راحت تجول وصيتك ولدى

— ولدك حدانا ما غاب إلا إنتى

* * *

١١٠ — بكائية شاب

يا مغسلة قبل أن تبلى الظهر

ميلى عليه وقولى الغياب كم شهر

يا مغسلة قبل أن تبلى إيديه

ميلى عليه وقولى الغياب كد إيه ؟

باب الجنة انفتح واترد

وأبريق المصلى على المصطبة واتحط

باب الجنة انفتح ردوه

وأبريق المصلى على المصطبة حطوه

ولادك ولادك كمل رباتهم

حود عليهم كمل رباتهم

نسمة رفيعة طلعت من القاعة

طفت سراج العمر فى ساعة

نسمة رفيعة طلعت من الغرفة

طفت سراج العمر فى لحظة

من بابات خيال الظل[1]

كان المخايلون يبدءون عروض التمثيل بالدمى (خيال الظل) بالقاء استقبالات وقد تتلوها بعض الأدوار ثم الفصول التمثيلية .

١١١ — نماذج من الاستقبالات

ليـلة سعيدة عندما قد رأت
أهل الأدب يحكوا بدور الـكمال
لما طلبتونى إليكم أتيت
للعب والتفريح وفن الخيال
يا سادتى بكم اقتديت
يا من حويتو الفخر والامتثال
ربى فرح قلوب الجميع
بزيارة الهادى ودار السلام
قولوا مدد يا حسين
والفاتحة اقروها لبت الإمام

١١٢ — دور

وبعد هذا انظروا لأشياء عجب
فن الأدب والحظ والانشراح

(١) راجع التمثيل بالدمى فى كتابنا فنون الأدب الشعبى الجزء الثانى .

أشخاص وحاذوا كل معنى طرب
كان السبب من مصر الفن راح
وحين ظهر الفن لأصحاب الرتب
نالوا الرتب باهل الوجوه السماح
يا رب بالهادى نبينا الشفيع
وبالصحابة الفائزين الكرام
تغفر ذنوبى يا كريم يا معين
بفضلك وادخلنا دار السلام

١١٣ — استقبالة نرجس بنت تعادير

يا ساداتى يا من حويتو الأدب
منى عليكم يا موالى السلام
ده اللى حصل فى الأصل يا سادتى
شيء عجب لما ارتمى فى العشق
محسوب الكرام
بما جرا والحب أسباب التعب
لكن بإذن الله ذهب عنا جميع السقام
وإنى سميت نرجس وأمى مع أبى
مثل الكواكب والقمر زان النجوم
فى ليلة الدخلة جابونى يا سادتى
فى ساعة التفريح لا كيدنْ من يلوم

١١٤ — دور الكابس

أنا لطيف الذات وحايز خفة
وصاحب قيافة والبنات تعشقنى
ويفرحو لما آجى واتمخطر
واللى تهشكنى واللى تبات فى حضنى
واجلس معاهم دايما وأتمأمز
واللى تمازجنى واللى تيجى تدلعنى
واغضب وارضى هكذا من حسنى
واسألوا عنى البنات البكر
لأنى بديع الحسن وأحلى من دا
وللمكننة أحضر ولم أتأخر

* * *

أدوار فى وصف الأماكن

١١٥ — وصف القاعة

أصف لك صفات القاعة
لها باب صناعة مفسر
من الجوز مطعن[1] بالعاج
مُذَهّب بخاص الزبرجد
مامثله فى تورين ولا فى بخارى يوجد
لها قوصرة[2] ما تحكى

---

(١) مطعم . (٢) مقصورة .

وأعتـــاب نقيـــــــة مرمر
والقوصرة أنوار
من عِظَم ضِىّ الجوهـــر

١١٦ — دور فى وصف داخل الباب

وداخـــل الباب تنظر تربيعـــه
حوت من أصناف رخام مُطَعَّن(١)
فيروز بالورد مابه خـــلاف
بقاطع ومقطوع(٢) صنعة معلم
كان للمهندس حررها بخيط القياس
والميزان منه يحـــير المنظـــر

١١٧ — دور أوصاف الجدار

وأما الجــــــدار ممسوك
صناعـــة معـــلم تهـــار
وضع لها رصاص مسبوك
بالوزن ألفين قنطـار
جاعـل شيـدها من كـوك
متمن وغالى الأسعـار
وبعـد ما شـيدها
جاها المنظم أثر

(١) مطعم .
(٢) معشق .

أخـذ رسـومها أوصاف
منهـم يحتار المنظـر

* * *

١١٨ — دور صفاها

ما فى صفاها ولا فى الكوفة
ولا فى مدينـة تبع
فيهـا جميع الأوصاف
واللى صنعها أصنـع
فيهـا ثمانين صحبـة
لأجـل الجواهر تلمع
لا يوم دخلها كسرى
ولا يوم دخلها اسكندر(١)
فقلت جَلّ الصانع
من ضى هذا الجوهر

١١٩ — دور فى وصف « علم »

وجهها والجبين إن غاب
نور الشمس نور قـدر ميـل
والحاجبين قوسين صنعة من صنع
سبحان من أنعم وأعطاك الجمال
أما العيون دُبَّلْ بهم قلبى انجرح

(١) الاسكندر المقدونى .

وصبحت من وجدى أنادى ياسلام

آهين وآه من فراق أحبتى

من هجرهم صابر لأحكام الغرام

جل الذى جملك بالبها

والورد فوق الخدود جنب الياسمين

والأنف أقنى كل يمانى ياعلم

والفم من ياقوت ولؤلؤ مع لجين

والشهد من ريقك وثغرك ذهب

والعنق من فضة شرح قلب الحزين

والصدر من مرمر صحيح ياعلم

وطارح الرمان فيه ياحتكام

ياسعد من زاره وحازه واغتنم

نال الهنا والسعد مع كل المرام

* * *

والخصر ناحل قد سبى قلب الشجى

والروف من ثقله يرج الكفل

والبطن طيات الحرير اللينة

فى وسطها صرة بها العطر اكتمل

ياحسنها صرة مليحة زخرفت

من تحتها سلطان زمانه قد حكم

قصدى ازورك ثم انزل بالعجل
من قبل ما يأتى هنا ولد الحرام

١٢٠ — دور

كتير من الناس تنظره يعجبك
شكله وهندامه تراه القلب
طبعه الردى يغلب عليه يامهاب
مثل الديار اللى عليهم خدم
مبيضين خارج وداخل خراب
واجب عليك تعيش بعده فى دلال
وان دعاك ابعد وقول لاسبيل
ياحيف تعبنا مع قليل الأصول
ضاع فى سبيل الله خيار السبيل

١٢١ — دور عن الطير

طيرى سقيته بالدموع الغزار
من قبلماينبت جناحه صحيح
حبيت صحيح ما كان له وليف إلا انا
وكل ما آجى ازقه يصيح
هذا ابن برجى انا باللسان الصحيح
لما كبر تلون راح لغيرى ونام
ياحيف تعبنا مع خبيث الأصول
وضاع فى سبيل الله خيار السبيل

١٢٢ — نماذج من بلاليق خيال الظل

قلبى بنيران الغرام تسعرا
والنوم من جفنى غدا مستنفرا
ناديت قاضى العشق وشكو تاجرا
ياقاضى العشاق جفنى والكرى
خصمان مختصمان فاحكم واهدنى

* * *

١٢٣ — خطر الحبيب وقد تظاهر حسنه

كالبان لما أن تمايل غصنه
ياحاكما ،والعدل دوما شأنه
ورد الخدود إذا تكامل لونه
فى روضة تحت العيون المُتنِ

* * *

١٢٤ — كشقائق النعمان حقا ظرفه

أو جلنار تزايد لطفه
ياسيدى إن كان هذا وصفه
هل للشجى الولهان يوما قطفه
أو ماذا ترى فى ذاك ياقاضى افتنى

* * *

١٢٥ — دور عشق

بحر عشقك ياضيا عينى غريق
فيه نزلنا مالقينا له حدود
تهت فى الباحات وكم من طريق
كل ماأقلع يبان لى الريح الشرود
مركبى تاهت ووحلت يارفيق
غصب عنى والهوى زل الأسود
لا معايا مال ولا عندى نصبر
كان يساعدنى واجيبك ياابن الكرام
لانك بين أهل الكرم انت الكريم
والكريم من يلوذ به لم يضام

نماذج من « مواليا »

شفاهية فى شكوى الزمن

ظهر معاى جرح بيدك ياطبيب قلبى
أوعى يخف الوجع قدام العزول قلبى
دنا ان طبت ياطبيب بيقالك حداى مولود
ركوبتين هجينى للطبيب باكر
قال الطبيب كلامك حداى ياعليل مولود
وصار يضحك عليا الطبيب فى القابل وفى الباكر
أخى مانضحكشى منى ياطبيب باكر

دنا حزين ومغـلوب من تانى
نهـار مولود
والآن ولباكر ما دخـل
الصفـا قلبى

* * *

أقوم من النوم خايف م العزول
جـارى
خايف أقـول آه ساكنين
أحبتى جارى
وان كنت أقـول آه ، أخفى
آلاه عن جارى
وأقـول لقلبى حسك يسمعك
من سكن جارى
أتارى جارى ساكن جوه
مهجتى والقلب
وفى داخـل القلب
كيف يتقسع دارى
وآه وآهين ع اللى
بلوته فى القلب
واللى يخـاف الأنين من
جار سكن قلبه

وموش قادر يقول دا عازل السوق

قلبى وفى جارى

* * *

طبيب لجراح للمبتلى قعد خدام

يخدم سنة سنتين لم رأى حداه خدام

زعل العليل م الطبيب فوق

الجبين خد دم

قال روح ياطبيب إن كان

على حق الدوا مماليك

قال الطبيب أنا شايف

على فرشتك مماليك

وانتو المماليك وأنا عبدكم

فى الزمن خدام

* * *

١٢٦ — من المواليا المنسوبة لصفى الدين الحلى

قد أوعدونا الغضابا إننا نخلو

فى ظل بستان حافف بالثمر نخلو

والظل من فوقنا قد بلنا نخلو

ومن كلام الأعادى قط ما نخلو

* * *

١٢٧ — إن ردت تسلم بطول الدهر ما تبرح
لا تيأسن ولا تقنط ولا تمرح
واستعمل الصبر لا تحزن ولا تفرح
وان ضاق صدرك ففكر فى ألم نشرح

* * *

١٢٨ — هويت فى قنطرتكم يا ملاح الحكر
غزال يبلى الأسود الضارية بالفكر
غصن إذا ما انثنى يسبى النبات البكر
وإن تهلل فما للبدر عندو ذكر

* * *

١٢٩ — سل مقلتيك الكحايل من سلاسلها
ومرشفيك من رشف سلاسلها
وعارضيك التى مدت سلاسلها
كم من أسود ضوارى فى سلاسلها

* * *

١٣٠ — من قال جودة كفوفك الحيا مثلين
أخطأ قياسه وفى قوله جمع ضدين
ما جدت إلا وثغرك مبتسم يا زين
وذاك ما جاد إلا وهو باكى العين

* * *

١٣١ — عنى تسليت وأسياف الهوى سليت
ومذ توليت عنى طرق الوفا وليت
لما تمليت ليا بالعمل مليت
إذا تخليت تعرف قدر من خليت

* **

١٣٢ — قصة أيوب

فيما يلى نموذج لقصة أيوب الشفاهية التى قد يلقيها المداحون حتى اليوم ويضيفون إليها أو يختصرون منها ، أو يمهدون لها ، حسب ظروف انشادها ونوع جمهورها ، ومناسبة إلقائها .

* **

أول سنة لايوب نصلى على النبى
والثانية الخالى درا باللي جرى
والثالثة لايوب ياناس نايم عليل
لا حيلة على العيان من المعيرة
رابع سنة لايوب كرهته ناس البلد
كما كرهته سائر البنين والمره
كرهه ساير الكبير ويا الصغير
حتى حشيش الغيط شبعه معيرة
خامس سنة لايوب كرهته أمه وأبوه
هما العزاز عنده وربنا آخرا
سابع سنة بقول لها يارحمه خديه

واطلعى برا البلد ليعدى الناس يامره
سابع سنه لأيوب يتمرغ ع الفراش
سبع مراتب عاليـــة ومسطرة
سبع مراتب عالية من خاص الحرير
يتمرغ على جنبو اليمين والميسره
وتطلع الدودة ياناس من بين الهدوم
يحطها على جرحه بايده اليمين الطاهره
ويقول لها : يادوده سليمه وتهربى
إيش حال أنا جسمى السليم داب واتهرى
والله يادوده إن ما كلتى نصيبك
لاشكيك لله يوم حساب الآخرة
يقولولها يارحمة خـــــــــدية واطلعى
برا البلد ليعدى الناس يامره
تقول لهم : يالايمين خفوا الملام
أسيب ابن عمى مربينى دنا صغيره
قالوا لها سيبيه يارحمـــة واطلعى
ويجوزك غـيره شباب صغيرة
قالت لهـم يالايمين خفـوا الملام
بس سواد الليـل وآخده مبدرة
قامت على حيلها عملت مقطف قشير
وشالته على راسها وتنها مسافره
شالت أيوب وطلعت بو الجبـل
لا ميه معاها ولا زاد لـكن صابرة

لا ميه يارحمة تشفى العليل
ولا كسرة يارحمة لايوب يامرة
ضربت بعينها رحمة ياناس
فى قلب الجبل حلوة جميلة وهادية
قالت له ياأيوب ياابن عمى نسكن هنا
يقول لها يارحمة زى ما تؤمرى
ونا حزين ع الزمن واللى جرى
قامت على حيلها فرشت الخلوة تراب
ومن فوق التراب قش الجبال الغابرة
وحطت أيوب فوق قش الجبال
من بعد نومه ع الحرير العنبرا
وقامت على حيلها نزلت ع البلد
تشحت على أيوب من البيوت العامرة
تقف على الأبواب تقول يامحسنين
حنوا على العيان حالاته متغيره
أول نهار وتانى نهار وتالت نهار
وربنا عالم بأسرار القلوب والمنظرة
أول نهار غاروا منها نسوان البلد
وقالوا ماتجيش بلدنا تانى يامرة
يارحمة إنتى سيبتى عقول الرجال
ياللى على خدودك وردة منورة
يارحمة سبيتى رجال بلدنا بشعرك

ياللى على كتافك منزلة الجدايل عنبرة
بيعى جدايلك لحلاق البـــلد
يديك خاص الذهب ومن الفضة الكتير يامره
قالت لهم رحمة ما بعشى شعرى بالذهب
قالو لها مافيش حسنة للعيان اللى انبرى
يارحمـــة عليك الزمن كما الجبال
وأيوب جسمه م الدود انبرى
قالت لهم رحمه أبيع شعرى بعيش للعليل
رغيفين عـلامة م العلامة النيرة
وجاها حلاق يَاالبـلد ياأهل البلد
وباعت شعرها بالعيش بعد الغندرة
يرجع كلامنا لأيوب نايم ع التراب
ورحمة حلقت شعور العز وأيوب لم درى
شوف ربنا رحمته أكبر من كل شىء
باعت ملكين لأيوب واحـد سليم
والثانى حالته مغيرة

شوف السليم يقطف ويدهن للعليل
خفت جراحاته اللى كانت فاجرة
أيوب يقوم ع الرعراع ويدهن بلاه
وخفت جراحاته اللى كانت فاجرة
شوف ربنا من قدرته وجلالته
يبعت لأيوب كسوة من حرير

ويبعت كمان كرسى م الدهب
قعد عليه ايوب يحمد ربنا
يرجع كلامنا لرحمة جاية م البلد
ماتلقى ايوب العليل فى مكانه وفرشته
ولا تلقى إلا القفيفة السعف
وحملوك على راسه بتجان الدهب
قاعد على كرسى الملك تحت الشجرة
تقول له يامملوك مافاتشى عليك عيان
ما شافت عينيك ايوب العليل
يقول لها ياستى كلتو الوحوش
كلته السباع والضباع الكاسرة
قالت له يامملوك وريني المكان
أتاوى عضامه وتبهى مساخرة
يقول لها ايوب يارحمة هيا انا ايوب
شفانى القدير لما انتى صابره
رحمة تقول ان كنت ابن عمى صحيح
اديني اماره مايعرفها غير العليل
يقول لها ايوب كرهتنى ناسات البلد
تقول له موش دى العلامة النيرة
يقول لها ايوب كرهتنى ساير الناس حتى الصغار

رحمة تقول يامليك ماهى علامة ظاهرة

يقول لها ايوب كرهتنى امى وابوى

فى ساانت سنة ليوم الآخرة

تقول له يامملوك ماهياش علامة ظاهرة

يقول ايوب يارحمة جمالك فين

يام الخدود الحمر والسنان اللولى والرقبة مشرعة

يارحمة يم الزنود الرخام والصدر

خمران ، والشفايف عقيق يم الشعور

اللى كانت تغطى جسمك من ورا

رحمة تقول يابن عمى يامبتلى

علشان دواك بعت الشعور الطاهرة

علشان دواك ياايوب ، بعت شعور النسا

وقبلت فى النزلة كل شىء إلا المعيرة

شوف ايوب رفع وشه لمن رفع السما

يارب ياربياه ، يا سامع دعا المسكين

ترد شعر رحمة يغطى جسمها من ورا

وتخلى جمال رحمة زينة الجمال

دى بنت عمى الأصيلة الصابرة

رحمة ياناس قامت من نوم الصباح

تلقى شعورها الطويلة كاسية مضفرة

تلقى خدودها الصفر صارو وردتين
والنحر مرمر والرقبة مشرعة
تلقى عينيها التعبانين كعيون الغزال
ايوب خد رحمة على البحر الكبير
بنى لها ويواب زيه العين ما ترى
بنى لها قصر طوبة من فضة وطوبة من دهب
وبنا لها بستان فيه كل ورد عجيب
وقعد ايوب ورحمة يحمدوا الله القدير
ميتين سنة وكسور وأشهرا
آدى وللى حصل لايوب ياأهل البلد
واللى رحمة صبرت عليه
صبر الأمارا الطاهرة
يارب اجعلنا فى مقام الصابرين
واجعل لنا عندك مكان للمغفرة
وأشهد الله العلى العظيم
أن محمد زين البشر نبينا الكريم
وان عيسى وموسى من عبيده الصالحين
إلهى ا واغفر لكل السامعين
و صبرنا على كل بلوى صبر ايوب ورحمة الطاهرة

* * *

الفهرس

الباب الأول

الباب الثانى

الباب الثالث

الباب الرابع

الباب الخامس

الباب السادس

الباب السابع

الباب الثامن

الباب التاسع

رقم الايداع
٤٦١٣ لسنة ١٩٧١

مطبعة السنة المحمدية

تم بحمد الله الجزء الأول ويليه الجزء الثـــانى قريباً

إن شاء الله